افتتاحية العـدد

■ إبراهيم بن موسى الحميد

يؤكد الباحث الأستاذ محمد القشعمي أن الرواية في المملكة العربية السعودية سبقت أقطارًا عربية مختلفة؛ منها: تونس، وسورية، ولبنان، واليمن، والجزائر. لقد صدرت أول رواية سعودية في العام ١٩٣٠م لعبدالقدوس الأنصاري، ثم ١٩٣٥م لمحمد نور جوهري؛ بينما صدرت أول رواية في تونس في العام ١٩٣٥م، وفي سورية عام ١٩٣٧م؛ فيما تأخر صدور أول رواية في لبنان واليمن إلى العام ١٩٣٩م؛ أما الجزائر فأول رواية عربية فيها صدرت في العام ١٩٤٧م[١].

وقد بدأ عصر جديد للرواية السعودية في الصعود في العام ١٩٩٤م، بعد صدور رواية «شقة الحرية» للدكتور غازي القصيبي، يرحمه الله، وكان خروجها إيذانًا بسيلٍ من الروايات لكُتّاب وشعراء وقاصين، لم تشهد له الحركة الثقافية مثيلاً من قبل.. حتى أصبحت الرواية ديوانَ العرب الجديد؛ فمثلاً صدر في العام ٢٠٠٠م، (٢٢) رواية، ليتصاعد الرقم ويصل إلى (١٠٠) رواية عام ٢٠١١م، و(١٢٠) رواية عام ٢٠١٦م، وِفق ببليوغرافيا خالد اليوسف.

وقد نتج عن الطفرة الروائية الجديدة في المملكة تتويج عدد من الروائيين بالفوز بأهم الجوائز الأدبية في العالم العربي، منهم: عبده خال، ورجاء عالم، وآخرها تتويج الروائية أُميمة الخميس بجائزة نجيب محفوظ للرواية عام (٢٠١٨ م)، الجائزة التي ترعاها الجامعة الأميركية بالقاهرة. والجائزة تتوّج مسيرة أميمة الخميس الروائية والسردية، في تجربة مميزة، شهد لها فيها

عدد كبير من النُقّاد والقُرّاء ، إذ انتشرت أعمالها الروائية في المملكة والعالم العربي، وكانت من أبرز الروائيين الذين يُشار إلى تميّز تجاربهم وقدرتهم الإبداعية، وسط العديد المتزايد من الأعمال الروائية المحلية والعربية.

برعت أميمة الخميس في أعمالها مجترحة اختراقات وتجديدات، بدءاً من أعمالها السردية الأولى في «الضلع حين استوى»، و«مجلس الرجال الكبير»، وحتى في كتاباتها للأطفال، وصولا إلى رواياتها المهمة، والتي وثّقت الحياة الاجتماعية والثقافية في المملكة؛ إذ تنقلت بنا أميمة برواياتها من «البحريات»، حيث تتفاعل مع مجتمعها وتسرد حياة النساء المهاجرات والقادمات من وراء البحار، للعمل أو مرافقات لأزواجهن أثناء عملهم في المملكة، ومحاولات الاندماج والتهميش الذي يعانينه، وقصصهن وحياتهن اليومية في غربتهن. وفي «الوارفة» نجد أنها تبرَعُ في وصف حال المرأة السعودية والأسرة السعودية، وموقفها من المرأة، من خلال نماذج متنوعة من مناطق المملكة، وتأثير الدراسة في الخارج؛ مؤكّدة مضامين يشي بها عنوان الرواية، إذ تُعَدُّ بطلةَ الرواية؛ فتظل المرأة ظلاً وارفًا وعطاءً لكل مَن حولها، كما تسرد الرواية مشهدًا لطبيعة عمل المرأة في بيئة جديدة عليها من خلال عملها، ومن خلال قضية الزواج والعلاقات الإنسانية داخل الأسرة الواحدة.

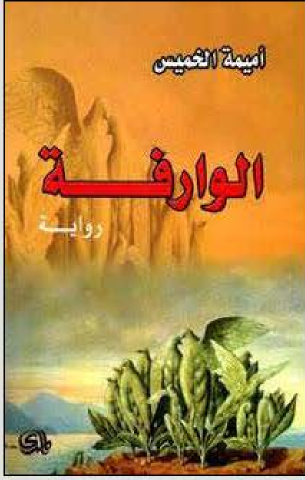
في روايتها «مسرى الغرانيق في مدن العقيق» الفائزة بجائزة نجيب محفوظ، تبرز أميمة إمكاناتها الروائية السردية، المعتمدة على البحث والتاريخ والقوافل، وتفتح الأبواب لخزائن بقيت مغلقة قرونًا طويلة، في عمل بحثي لا يمكن أن يكون سهلاً لكاتبة تكتب عن أماكن وحياة لم تعشها إلا مجازًا ربما، فهي تستحضر شخصية روايتها الرئيسة وأماكنها التي تسافر إليها، وتتقاطع مع شذرات من شخصية الرواية فكرًا وتعاملاً وحياةً؛ لتُشكّل المشهد الكليَّ للرواية، وكأنها تسير على خُطى محفوظ نفسه في «ابن فطومة»، أو تتذكر كتاب المدن.. تلك الجداريات الغنائية من زمن العشق والسفر لعبدالعزيز المقالح.

---

(١) الرواية العربية وبداياتها في المملكة: الجوبة العدد ٣٥.

الوارفة..
ظلالٌ لامرأةٍ تعشقُ الحياةَ

■ د. هناء بنت علي البواب*



لا بد من الإشارة منذ البدء إلى أن جمالية نص رواية «الوارفة» للروائية السعودية أميمة الخميس، وأهميته المعرفية لا يمكن أن يعكسها أيّ نص نقديّ محتمل. إذ لا تروي قصة ولا أحداثا متسلسلة يمكن اختزالها في نص يكتب على هامشها، على غرار ما ترويه الرواية الكلاسيكية.

فهي تسمح لبطلة الرواية أن تكون العالم المختلف للسيطرة على السرد الروائي بشكل يدهش القارئ، فتلك البطلة التي تعمل طبيبة في مستشفى في الرياض، حيث تتعرّف على «أدريان» زميلتها الأوروبّية التي تفتح لها عالمًا جديداً بقصصها. كأنّها لا تستطيع العيش إلا من خلال حياة «الآخر»، ولو كان هذا الآخر طبيباً التقت به في تورونتو.

إن ما يشد القارئ إلى متابعة الرواية هو جاذبية إبداع أسلوبها، ودقة معانيها وسموها. إذ عمدت الكاتبة إلى آلية اختزال الأفكار وتكثيفها لتصب في عمقها الدلالي، وتركت للقارئ فسحةً واسعة للتخيّل والتحليل والاستيعاب؛ وذلك ضمن قالب أدبي فني بديع، جمعت فيه جمالية الأسلوب وعمق المعنى، بين جاذبية الأدب الروائي وأركيولوجيا الفكر الفلسفي: فتسرد الرواية نسيجاً بين حياتها الشخصية مثل علاقتها بالعائلة في البيت وبيئة العمل المختلفة تمامًا، وأهمّها أحلام اليقظة التي تعيش خلالها «جوهرة» حياة مزدوجة.

فتقدم الخميس مشهداً روائياً ناجزاً في تتبع حراك المجتمع السعودي وانتقاله، ممثلاً في أسرة «عثمان» وانتقاله من حياة القرية إلى حياة المدينة، وتكتب بتفاصيل دقيقة حول ما تراه هي بعينها من تصورات لمرحلة الستينيات وحتى لحظة كتابة المشهد الروائي، وتتخذ من المرأة في بيئتها معادلاً موضوعياً للوأد الذكوري للمرأة، المرأة التي تبقى محاصرة بسلوكيات ذكورية لا ترى فيها إلا كائناً ناقصاً، ووسيلة لإمتاع الرجل، وتتمركز فكرة القتل البشعة حين تصور لنا صورة والدة الدكتورة «الجوهرة»، وهي تذهب إلى المستوصف القريب من نهاية شارع بيتها، لتقف أمام كاتب المركز الصحي متلعثمة عاجزة عن نطق اسمها، فكيف تبوح باسمها لرجل غريب؟ وكيف يمكنها أن تواجه نفسها، وتفسر الأمر لزوجها لو اكتشف فعلتها؟

من خلال ذلك المشهد تحديدًا، تدرك أن الكاتبة كانت ترفض تلك الحياة المتقوقعة في بؤرة الألم المعيشي؛ عندها فقط لا يسَع قارئَ الرواية إلاّ أنّ يجزم - في أولى ملاحظاته - بأن في قراءة الرواية، يجد مَن يحمل همَّ البحث عن المعرفة ضالته. ويجد مَن يتوق إلى جمالية الذوق الأدبي الرفيع حسًّا إبداعيًا فنيًا يشدّه بشغف كبير؛ لأن الروائي راصد لصورة مجتمعه من حوله.

فأهمية الرواية، وكل خصائصها الجمالية، تتجسد فيما أبدعته كاتبتها من أساليب حوارية تركّز على وصفٍ للمشهد المستتكر من خلال صوت الراوي، وبصيغة ضمير الغائب، تتبع حياة الدكتورة «الجوهرة»، فهي الفتاة التي لم تكتف بالتعليم المتوسط أو الثانوي، بل أكملت دراستها الجامعية، وتخصصت في دراسة الطب، وأضحت تختلط بالرجال في وقت لا يسمح بذلك، ومجتمع يرفض الحديث مع أي رجل خارج المحارم المحللة لها، مع أنها ترتدي البرقع، ولا يظهر منها إلا عيناها.

إنّها الوارفة التي تعكس خصائص رواية ما بعد الحداثة، في كشف للذات التقليدية البحتة، التي تمنح الكاتبة حرية التصرف في شكل بناء الرواية وأسلوبها. إنها الخاصيات التي يحددها النقاد في تجاوز الكاتب الروائي لخيوط حياكة الرواية التقليدية. إذ قامت هذه الأخيرة على ضرورة وجود وحدة الموضوع، أي قصة متسلسلة لها بداية ونهاية، وعقدة وبطل يصنع أو تصنعه أحداثها في إطار مراحل زمن تاريخي خَطّي.

إنّ عمقَ مضامين «الوارفة» لأميمة الخميس يعود إلى اعتماد كاتبتها على الموضوعية المعرفية؛ إذ استلهمت في قالب حواري جذاب - من الفكر المجتمعي المتزمت والفلسفي المعاصر وعلم التحليل النفسي- النقاشات الفكرية الدقيقة التي تدور بين جوهرة وزميلها الطبيب حول موضوع العشق.

هذا، وإن كان الفكر الفلسفي يغلب على معاني الحوار. وكأن الكاتبة تستجلب منه مقولاته الإشراقية، فما ذلك إلا ليعيد مساءلتها بتقنيات الفلسفة المعاصرة ونظريات التحليل النفسي.

كما طرحت الكاتبة ضمن القوالب السيكولوجية المعاصرة نفسها مسألة الوصال. إن كاتبة الرواية استطاعت بحنكتها الفكرية والفنية أن تتحدث عن فكرة الزواج في سياق اجتماعي تبني عليه الروائية أحداث الرواية ومكنوناتها الداخلية؛ فزواج البنت يبدو شغلاً شاغلاً لأسرتها منذ لحظة ميلادها، أياً كان هذا الزوج، وأياً كان رقمها إلى جانب زوجاته السابقات، فالشرع أحلَّ وأباح أربع نساء، وخير للمرأة أن تكون الثانية أو الثالثة أو حتى الرابعة، على أن تظل وحيدة في بيت أبيها، فالعنوسة في مجتمع مغلق، تعني اضطراباً اجتماعياً في وضع الأسرة، وتعني قلقاً ذكورياً لا يتوقف، وتعني ذلّ المرأة.

فيتجسّد الجانب الإبداعي لرواية «الوارفة»، حين أطلقت على تلك البطلة ظلال روحها لتكون كالشجرة المعطاءة لكل مَن حولها، تورف عليهم بقلبها؛ وهذا وحده يدل على انحياز المؤلفة إلى صفِّ المرأة من خلال البطلة «جوهرة»، ووقوفها إلى جانبها في محنة عيشها، وإطلاق صفة «الوارفة» عليها وهي محاولة تعكس إبداع الكاتب في

خاصيتين من خاصيات روايتها: تجاوزها للاجترار الفكري، وانتصارها لصالح المرأة.

فحين تناقش الرواية العشق لتعلو به إلى أعلى مستويات الفهم والإدراك باستعمال الرموز، فهو الإبداع الروائي.. وكان أقوى تلك الرموز حضورُ المرأةُ وطيفُها اللذان تجليا في صور كل النساء في الرواية التي غصّت بهن من كل فئات المجتمع، ومن مختلف البيئات والقناعات، لكن هذه النماذج تبقى تدور في فلك الرجل، سواء كان الأب، أو الأخ، أو الزوج، أو زميل العمل، أو السائق، أو الخادم، أو المدرس، وضمن كل هذه العلاقات تأتي المرأة تالياً، في المرتبة الثانية، المرتبة اللاحقة، في كلمتها وفي قرارها، وفي حياتها.

تُبرِع أميمة الخميس بحسها وفطنتها ودقة وفنية أسلوبها في العرض والوصف في إثارة فضول القارئ ومساءلته لقناعاته منذ فقرتها الأولى، ويزداد الشغف بقراءتها مع الحوار الأول بين الشيخ والمريد، ويتعمق الانجذاب أكثر فأكثر كلما سمت فكرة العشق كي ترتقي من مستواها الملموس نحو بُعدها الروحي الإلهي، الذي تعُود فيه لتلتحم بالواقعي، فتضفي عليه سموها، وذلك بفضل صيرورة تُخرج العشق من دنس الواقع، وتعلو به عن التصور العامي الواقعي، وذلك حين تمكنت من عرض لحظات إنسانية فاضحة في حياة الفتاة والمرأة، واستطاعت تسليط الضوء على دوائر الحياة الاجتماعية الأسرية في المدينة، وكيف أن حياة المرأة متعلقة بالزواج، وبعلاقتها مع الرجل، ما يختصر حضورها الإنساني بوصولها لرجل يقود خطوها، ويتقدم مسيرتها..



أميمة الخميس تلقي كلمة في حفل فوزها بجائزة نجيب محفوظ

إنّ قمة إبداع وجمالية رواية «الوارفة» شأنُها شأنَ الروايات المبدعة لفترة ما بعد الحداثة، تكمن في إشراك كاتبتها للقارئ إشراكاً مُلهِماً يغريه بإعادة كتابة الرواية، وخاصة المرأة السعودية التي نقلت لنا حياتها المجتمعية بتفاصيلها كاملة، فهي رواية نسائية خالصة، بدءاً بمؤلفتها وعنوانها، مروراً بحياة بطلتها، عبوراً فوق زاوية مشاهدها، وانتهاء بعوالمها الباطنة، ومقولاتها الناجزة.

الوارفة، تعكس لنا ما يمكن أن نطلبه حين نشعر أننا أشد إنسانية وأكثر إنصافاً للمرأة، مستلهمين مادتنا من قراءتنا وتأويلنا لِما تثيره الرواية من أسئلة وأجوبة معرفية دقيقة مُستفِزة، وهو ما يُعدّ بحق أسمى إبداع لرواية ما بعد الحداثة، إذ يولّد إبداعا شخصياً جديداً لدى قارئها.

---

* أكاديمية وكاتبة من الأردن.

أميمة الخميس

وَهجُ الفِكْرِ ودَهْشَةُ السَّردِ

■ د. نورة سعيد القحطاني*

كان للتغيرات الاجتماعية-السياسية في المملكة خلال التسعينيات الميلادية انعكاسٌ واضح في التحوّل الجذريّ للرواية السعودية. كما أثرت هذه التحولات تأثيراً عميقاً على الهوية الثقافية والإنتاج الثقافي في المملكة. وخلال هذه المرحلة، ظهر جيل جديد من الكتاب السعوديين، لا سيما الكاتبات، نتيجة لهذه التغيرات، ونُشرت روايات كثيرة تعكس تحديات خطيرة للمسكوت عنه في المجتمع السعودي. هؤلاء الروائيات الجدد كنّ على درجة عالية من التعليم، وشاركن بقوة في مجالات متنوعة مثل الاقتصاد والتعليم والإعلام. وقد أتاحت لهن كتابة الرواية فرصة كبيرة لاستكشاف قضايا التابو ومناقشتها، وتحدّي المجتمع الذكوري، وأحيانًا إثارة غضبه. وأصبحت رواياتهن وسيلة استراتيجية للتعبير عن أفكارهن ورؤيتهن النسوية، من خلال الاختباء وراء عالَمٍ خياليٍّ، جاء جزءاً من الواقع والشخصيات المجتمعية واللحظات التاريخية.

تأتي الروائية أميمة الخميس في مقدمة الروائيات السعوديات اللاتي عكسن هذه التحوّلات في رواياتهن، مشيرة إلى فرص جديدة منحت للمرأة كالسفر إلى الخارج، والعمل والتفوق. على سبيل المثال، في رواية البحريات (٢٠٠٦م)، تركز الخميس على حياة النساء في نجد، لا سيما تجارب المهاجرات من مختلف البلدان. وفي هذه الرواية، تحاول أن تلفت الانتباه إلى النضال الذي تواجهه هؤلاء النسوة عندما يحاولن الاندماج في المجتمع المحلي، وغالباً ما يخفقن ويجدن أنفسهن مهمشات بشكل دائم. كما تنتقد العنصرية في المجتمع، إذ تسيطر الثقافة التقليدية والعادات القبلية على حرية المرأة. وتعكس بطلات الرواية التغييرات المعقدة في المجتمع السعودي، وتناقش بجرأة آثار الخطاب الديني المتشدد على وضع المرأة في ذلك الزمن. كما تسلط الرواية الضوء على عدد من القضايا ذات الصلة بالمرأة السعودية، بما في ذلك الزواج والطلاق وحقوق المرأة.

وفي روايتها الثانية «الوارفة» (٢٠٠٨) تركز الخميس على هوية المرأة، وتقارن بين حياة النساء من مناطق مختلفة في المملكة العربية السعودية من ناحية، واختلاف حياتهن عن حياة النساء الأجنبيات من ناحية أخرى. وإضافة إلى ذلك، فهي تتناول تأثير الدراسة في الخارج

على بطلة الرواية الجوهرة، التي تسافر إلى كندا لإكمال تدريبها الطبي، فتمنحها هذه التجربة فرصة رائعة لتطوير مهاراتها الشخصية والاجتماعية، وتتعلم كيفية إدارة علاقاتها مع الزملاء الذكور والإناث في مكان العمل. وهنا، كانت الكاتبة تضع على لسان بطلتها آراءها حول الفصل بين الجنسين في المجتمع السعودي، وكيف ينظر المجتمع إلى هذه القضية. وفي إحدى مقابلاتها، تشير الروائية إلى أن الكتابة هي الوسيلة الحاسمة للتحرر من تأثير الإرث التاريخي للثقافة التقليدية السائدة (الشرق الأوسط، ٢٠٠٨م).

ويأتي فوز أميمة الخميس بجائزة نجيب محفوظ في الأدب لعام ٢٠١٨م عن روايتها «مسرى الغرانيق في مدن العقيق»، ووصولها أيضاً للقائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لعام ٢٠١٩م، متوّجاً لمسيرة أدبية متميزة، في تجربة سردية لم تبق على مستوى واحد؛ بل جاءت تجربة مغايرة متطورة؛ فرواية «مسرى الغرانيق في مدن العقيق» تنقل القارئ عبر سردٍ تاريخي في رحلة عجائبية ينطلق فيها البطل مزيد الحنفي من وسط جزيرة العرب مروراً ببغداد، ثم القدس، فالقاهرة، فالقيروان، فالأندلس، وباستقصاء عميق لأحداث تاريخية عبر أزمنة متعددة، نعيش مع البطل أحداث رحلته ومصادفاتها العجيبة التي أدت إلى انخراطه في جماعة سرية تُعمِل العقل وتحتفي به لتصل إلى الحق.

وفي هذه الرواية ظهر العمق الفلسفي للكاتبة في سرد توثيقي متخم بالأسئلة العميقة التي تثير القارئ، وتشد انتباهه إلى عوالم وثقافات متنوعة تنم عن خلفية ثقافية عالية ووعي سردي لا يتقنه إلا أميمة، ولنتأمل مثلا تلك الفلسفة



أميمة الخميس بعد فوزها بجائزة نجيب محفوظ

العميقة في قولها:

«لا تجعل بينك وبين الحقيقة سدًا أو حجابًا، فإن جاء على شكل بشر يزعم امتلاكه الحقيقة كلها، فأبعده عن دربك، فهي ليست سوى حقيقته هو، وإن جاء على شكل يقين فوضته بماء السؤال، وإن جاء على شكل جبل، فاصعده بحثًا عما خلف الجبل. لا تسلم رأسك لكائن يسوسك ويدّعي أنه يمتلك أرض اليقين كاملة، فإنك بهذا تكون كالبعير الذي أسلم عقاله لسارقه».

كل هذا يأتي ليقول: إن رواية الكاتبة السعودية جاءت وسيلة مثالية لتوثيق التغيرات الاجتماعية والثقافية والتحديات المعاصرة، ومعالجة القضايا التي غالباً ما تكون مثيرة للجدل، والتي تنشأ عن التحديث السريع. كما يؤكد فوز أميمة الخميس أن أعمال الكتّاب السعوديين المعاصرين، ذكوراً وإناثاً، قد وجدت طريقها إلى قوائم الجوائز الأدبية الكبرى، وأصبحت ضمن قوائم الكتب الأكثر مبيعاً في العالم العربي. وسيبقى اسم أميمة الخميس علامة فارقة في تاريخ الرواية السعودية والخليجية، وسنظل في تطلع وشغف دائم لما يجود به قلمها وفكرها من إبداع سرديّ؛ نقرأ فيه ذواتنا، ونعيد اكتشاف الدهشة بين مرايا واقعه المختلف.

---

* كاتبة من السعودية.

أميمة الخميس..

أَلمْ تَرتَجِفْ يداكِ حين «مسرى العقيق»؟؟

■ انتصار الرجبي*

بالتأكيد، كانت أميمة الخميس خائفة، وهي تخط أولى حروف روايتها التي قامت فكرتها على الحضارة الإنسانية التى تشمل الشرق والغرب حين حملتنا روحيا من بغداد إلى القدس، فالقاهرة، مرورًا بالقيروان، وصولا إلى قرطبة. وكيف مزجت روايتها بين الفوقية الروحية وعالم أدب الرحلة، وكيف لم ترتجف يداها وهي تحدثنا عن ذاك البطل الذي نقل الكتب إلى مكتبات تلك المدن.. فتنقلنا الرواية من العالم العربى إلى الأندلس، وتسرد العلاقة بينهما من خلال لغة غنية مختلفة، فقد تقدم السرد فى مسارين بالتوازي.. فالمسار الأول يتبع خطوات «الحنفي» من قلب الجزيرة العربية إلى بغداد، فالقدس، ثم القاهرة، فالقيروان، وتنتهى الرحلة بشكل مفارق فى زنازين الأندلس، حيث التاريخ الذهبى للحضارة الإسلامية؛ أما المسار الثاني الذى سار بخطوات، فهو الرؤى الأيدلوجية والسياسية والمعرفية التى شكّلت اللحظة الحاضرة بكل مآسيها وأحزانها وخيباتها؛ إذ نشهد الصراع بين العقل والنقل.

لا شك أن الخميس استفادت من عملها في الصحافة المكتوبة، فاكتسبت القدرة على الانتباه إلى الواقع بكلّ تفاصيله، فكلّ ما يحتاج إليه كاتب الرواية هو الجلوس في مكان ما، والاستعانة بحاسة البصر لملاحظة حركة الحياة من حوله، وتحديدًا كيف يتعامل النّاس في يومياتهم، وكيف يمشون في الشوارع، أو كيف يتواصلون بالكلام، أو حتّى كيف يمسكون بالأشياء، ولذلك كانت هي اليد التي امتلكت باليمين القدرة على كتابة الرواية، وبيسارها رسمت المقال الصحفي المتميز.

«تاجر كُتُب، قد تكون هذه صنعتي حقاً، أو لربما أستتر خلفها بمنجًى من الريبة والشك بين مسافري قافلة العطور المتجهة من بغداد إلى القدس، فمن بغداد إلى القدس فالقاهرة ثمّ القيروان فالأندلس.

يسافر مزيد الحنفي النجدي من وسط جزيرة العرب ليجد نفسه بين ليلة وضحاها مكلّفاً بمهمة خطيرة. سبع وصايا كان على مزيد أن ينساها، بعد قراءتها، ويترك لرحلاته أن تكون تجلياً لها. لكن شغفه بالكتب ومخالفته بعض

الوصايا ختمنا رحلته بنهاية لم يكن يتوقعها... وأنت ستطوف الآن في مقطع من الرواية حين تترجم كل اللغة الروائية هنا:

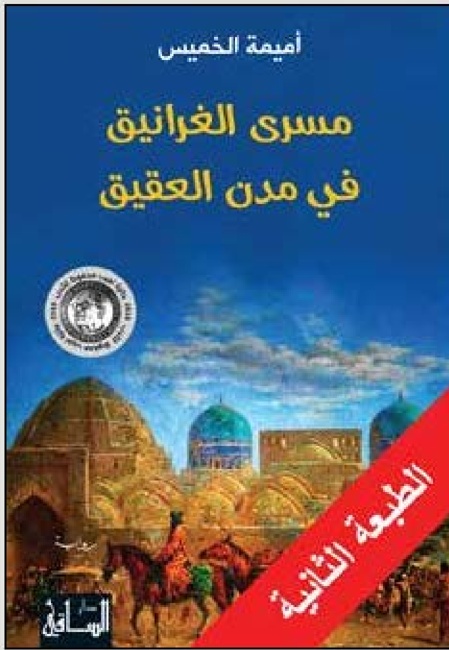
«مخيّر لا مُسيّرٌفؤادي جمرات شجن لم تترمد، ركلتني بغداد خارجها ولم أغادرها طوعاً، مغوية بغداد ومتوحشة، كفاتنة تسللت إلى خباياها ورشفت ينابيعها وقطفت ثمارها، وفي الفجر طلبت مني بشراسة المغادرة، بها تكشف لي السر الأعظم، ونفخ أهل التوحيد في روحي رسائلهم: رحيلي عن بغداد جعلني مضطرباً مشتتاً كأن تحتي الريح!

هل أنا مخيّر أم مسيّر؟ ففي ذلك اليوم الذي اكتملت فيه مشيئة الرحيل عن بغداد، انتصف النهار وأنا ما برحت أطوف مناخ القوافل بحثاً عن قافلة، بعضهم أشار علي بالذهاب إلى الأنبار، فهناك سأجد الكثير من القوافل أصحابها هم الأمهر في القيافة ومعرفة بالدروب، في حين أن القوافل التي تصل بغداد أصحابها مصابون بالجشع، بل إن بعضهم يقسم أنهم يتوازعون أموال قوافل التجار مع لصوص متربصين في الدرب..

أقلب عيني في الوجوه والسمات، واللص لن يأتي ليقول لي: أيها الأخ الكريم مزيد: أنا لص، فلطفاً لا تستقل قافلتي».

لم تترك لنا الرواية أي مساحة ممكنة للألوان البهيجة، فقد استبد اللون الرمادي القاتم على أجوائها، فكل شيء قاتم، حتى لغة تلك الشخصيات المعجونة بأديم الوجع كانت قاتمة ولاذعة.

استطاعت أميمة أن تمتلك تقنيات الكتابة الروائية والسردية إذ تتنقل من حدث لآخر دون أن نشعر بفعل ذلك الانتقال، مع الانتقال



الرواية الفائزة بالجائزة

في أساسه رحلة بعيدة وهوة عميقة في البحث المضني، وهنا تتجلى حنكتها الروائية، سرد الأحداث والأغلال لا تقيدها، لا تخاف من أي شيء، بالرغم من شعوري أن يديها ترتجف، لأنها تمتلك جرأة تخط بها كل قوانين السرد المحكية حين تتجرأ على قوانين العقل وتدمجها مع الدين لغة وحواراً وحركة مرسومة مدروسة.

تتحدث بلغة مباشرة بهية يستمتع بها القارئ، حتى إنها اختارت تلك الموضوعات الاجتماعية التي نراها كل يوم دون ملل أو كلل.

تحمل بين سطورها تساؤلاً عن العقل، والعلاقة بين المركز والأطراف، مسترسلة بإيجاز واضح ينم عن إلمام بكل جوانب الثقافة التاريخية.

---

* كاتبة من فلسطين.

عتباتُ النَّص
وصرخاتُه الأنثوية المجروحة

■ محمد العامري*

تعد الكاتبة أميمة الخميس، المولودة في مدينة الرياض، من أبرز الكاتبات السعوديات اللواتي برزْن عبر منجز واضح في الرّويّ؛ إذ أصبحت أميمة الخميس علامة روائية نسوية صارخة تؤثث مناخاتها السردية بأوجاع المرأة العربية عامة والخليجية بخاصة.

درست الأدب العربي واللغة الإنجليزية لتعمل تربويةً وإعلاميةً فيما بعد؛ فحياتها تنشغل بهموم الذات والتغيير المجتمعي عبر الإعلام والنص الأدبي، وصولاً الى الفعل التربوي عبر مجموعة من قصص الأطفال، بدأت نشاطها الأدبي والإبداعي مبكرا، ونشرت أول مجموعة قصصية لها في العام ١٩٩٣م بعنوان «والضلع حين استوى»، تبعتها عدد من المجموعات القصصية منها «مجلس الرجال الكبير» و«أين يذهب هذا الضوء» و«الترياق»، ونالت اعترافا بمنجزها الأدبي، حين فازت بجائزة أبْها للقصة، وجائزة نجيب محفوظ للرواية، ووصلت بعض رواياتها إلى القائمة الطويلة في البوكر.

أحاول في هذه العجالة أن أتناول بعضاً من عناوين كتبها كعتبات دالة على متن السرد لديها، وخاصة طبيعة الموضوعات التي تتناولها أميمة بوصفها عتبة النص التي تشي بمتنه «تيترولوجيا النص».. فهو البوابة الرئيسة لطبيعة تشكلات النص وانعكاساته الدالة على طبيعة الرسالة التي يبثها؛ بل يشكل هاجسا مهما تتمرأى فيه فواتح الكتاب وشيفرا النص الفوقية «paratexte» حسب «جيرار جينيت»، والوقوف على مجرياتها كشبابيك تفتح للقارئ مشاهد وسياقات المتن للتلصص على أفعال الأمكنة والشخوص، وستكون تلك العتبات مادة سيميولوجية لتتبع العلامات والإشارات الدالة على طبيعة الموضوعات التي تتناولها أميمة الخميس؛ فهي تبحث في علامات ومكونات الحياة الاجتماعية المسكوبة بالهم الذاتي، تحديدا مسألة «الجندرية»، وما يبثه المصطلح من مفاهيم تربوية اجتماعية يختص بالدرجة الأولى في وجود المرأة

العربية في جغرافيا ذكورية بامتياز، وقد لاحظت أن هذا الأمر قد أصبح همًّا أساسًا لمعظم الكاتبات المعاصرات في الخليج العربي، وقد أسهمت في ذلك انفتاحات «العلب الإلكترونية» الواسعة على العالم، وإمكانات التحرك والسباحة في تلك العوالم الحرة.

نجحت أميمة في جذب انتباه الدارس والقارئ معا عبر تلك العناوين الدالة على طبيعة خطابها السردي؛ فعنوان «والضلع إذا استوى» هو بمثابة بوابة تتعالق مع موروثنا الديني والاجتماعي فيما يخص دلالة هذه الجملة، إذ تتاكف الشائع فيما يخص المرأة بكونها من ضلع أعوج، وأخذت القارئ إلى أسئلة قاسية تنسف من خلالها مفاهيم وراثية ومعرفية تكلست في عقل المجتمع العربي والإسلامي، وأذكر هنا هذا الحديث الصحيح، «رواه الشيخان في الصحيح عن النبي – صلى الله عليه وسلم – أنه قال: (استوصوا بالنساء خيراً فإن المرأة خلقت من ضلع أعوج، وإن أعوج ما في الضلع أعلاه..) « وفي الحديث الآخر في الصحيحين (ما رأيت من ناقصات عقل ودين أذهب للب الرجل الحازم من إحداكن).

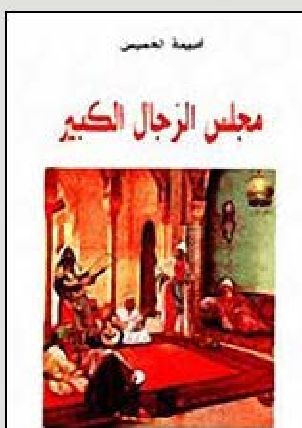
فهذا الأمر هو رفض لما فهمناه من تفاسير حول الحديث السابق، وقد انّطلت على العامة حقائق مفاهيمية أسهمت في الانتقاص من وجود المرأة في مجتمعاتها؛ فجاءت العتبة فاتحة ساخنة في عنونتها «والضلع إذا استوى».

فما فعلته أميمة في عناوينها هي رسالة صرخة لمجتمعها فيما يخص طبيعة وجود المرأة، ومدى القسوات التي تمارس على حركتها بين الناس ككائن إنساني له الحق في ممارسة أحلامه بحرية مكفولة بالدساتير والقوانين، فالضلع إذا استوى هو عَنْونة أقرب إلى الملصق الذي يدل على رسالة قصيرة وصارخة، بل هو إنذار للنساء فيما يخص الفعل التغييري لأوضاعهن في مجتمعات ارْتَكنتْ إلى الأعراف الاجتماعية الجهلوية. وأذكر هنا قول الفيلسوفة والشاعرة الفرنسية سيكسوس «المولودة في وهران ١٩٣٧م» حين قالت: (يمكن للنساء أن يقرأن ويخترن البقاء محاصرات في أجسادهن بواسطة لغة لا تسمح لهن بالتعبير عن أنفسهن، أو يمكنهن استخدام الجسد طريقةً للتواصل. فهي تصف أسلوباً كتابياً نسوياً معيناً، تقول إنه يحاول الانتقال خارج قواعد المحادثة الموجودة في النظم الأبوية. وتقول إن اللغة الأنثوية تسمح للمرأة بمعالجة احتياجاتها من خلال بناء قصص ذاتية قوية).

فالكتابة بالنسبة لأميمة الخميس هي أداة تستخدمها للدفاع عن نفسها من أجل الحصول على قيمة الحرية التي تطمح إليها،؛وهناك عتبة أخرى تتقاطع بل تتطابق مع العنوان السابق فيما يخص المعنى والدلالة «والضلع اذا استوى»، هو عنوان «مجلس الرجال الكبير»، فخصصت في هذه العتبة الرجال وأعطتهم صفة الكبير

كعلامة وإشارة على السيطرة الذكورية، فيما يخص القرارات التي تنتظم في سياقات الحراك المجتمعي، ناقدة بذلك القيمة الذكورية التي منحها المجتمع للذكر دون غيره، لذلك أولت أميمة الخميس أهمية قصوى لعناوينها التي تحمل همومًا أنثوية بائنة، بكون العنوان من العناصر التي يتأسس عليها جسد النص وتشكلاته المعرفية وصولاً إلى الموضوع، بل هو المفتاح السحري للولوج إليه لاقتحامه وسبر أغواره، وتجعل المتلقي يستدل على خيوطه ليتتبعها، تماما كما فسرته السيميوطيقيا فيما يخص أهمية العنوان وضروراته في معرفة المتن وسبره، وسلاح رئيس لتحليله، لذلك نرى أن عتبات النص تقدم مسارات عمودية حفرية تفكيكية وتركيبية في الوقت ذاته، لمعرفة مدايات ما يذهب إليه المتن.

فهو الشعاع الذي يضيء غموض النص ويحيل السراب إلى ماء نستطيع الإمساك به، ويقيس تجعداته وأثلامه الخفية، وحين نذهب إلى عنوان آخر يحقق الغاية التناصية نفسها مع حلم المرأة، والتغيير في وجودها البائس هو «أين يذهب هذا الضوء»، فتحليل تلك المناصات تعد أسيجة للمتن المشفّرة بالعتبات القوية التي تقود القارئ إلى لذة التعرف على مجريات متن النص؛ فهي علاقة عضوية بين وجه النص أي العتبة وبين جسده، وما يتحرك من نسغ للعنوان داخل جسد النص نفسه.



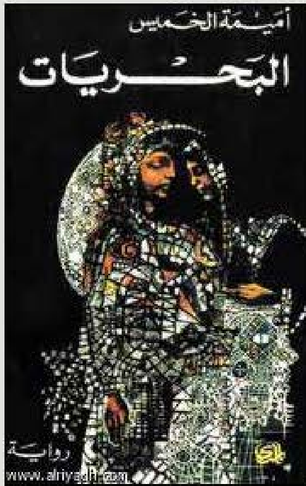
فأين يذهب الضوء كعنوان يقودنا إلى استدراج قوة وجود المرأة وصورة الحصار الذي يحيط بها عبر تساؤل «أين يذهب الضوء» فهو محاولات للفكاك من حصارات مركبة وخانقة، وبحث دؤوب تهجس به الأنثى للخروج من ضيق الممر المجتمعي الذي يشكل هاجسًا لديها لاجتراح أدوات مبدعة لتفتيت صلابة الحصار وتفكيكه للسماح للضوء أن يمرّ من مكانه الطبيعي، والضوء معادل موضوعي لصورة الأنثى وحيرتها في النفاذ من ربقة الحصار، ولم يبتعد عنوان المجموعة القصصية «الترياق» عن السياقات السابقة التي أشرنا إليها، إذ يشكل الترياق مناقضات السُم بكون السم هو السياق العاطب لطبيعة الأشياء في حياتها؛ فالترياق هو العلاج الذي يتعافى منه المسموم؛ فالسُم ربما سم الأفكار والتقاليد والقيم البالية التي تكلست في وجدان مجتمعات العالم الثالث؛ فهل بتسميتها الترياق وجدت حلاً شافيًا لتلك الأمراض المجتمعية؟

---

* كاتب من الأردن.

شعريةُ عتبات النص «البحريات» لأميمة الخميس

■ إيمان المخيلد *



يعد الخطاب الغلافي من أهم عتبات النص التي يمكن أن نقرأ الرواية من خلاله؛ فهو أولى عتبات النص الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة، على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والرؤية؛ ومن ثم، فإن الغلاف يساعد على استكناه مرامي النص وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية. وهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويكشف عن بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية تترجم رؤى ومقصدية وتيمها الدلالية.

و يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية وعلامات تشكيلية ولوحات فنية، كما يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم، يتقاطع التشكيل اللغوي مع التشكيل البصري، ويتطلب هذا من القارئ أن يمتلك رؤية فنية وجمالية تمكنه من فك رموز الغلاف وإنتاج دلالاته، وربطها بدلالات النص المركز/ الرواية.

ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي، كما يقول حميد لحمداني، داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن اختيار مواقع كل هذه الإشارات وترتيبها لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية؛ فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب

الصادرة حديثا في الأعلى، إلا إنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوع التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية؛ لأن هذا يختلف من قارئ لآخر، بل يختلف من طريقة للتلقي عن أخرى[١].

للغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني واجهتان: أمامية وخلفية. فنستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي للعمل الأدبي، والعنوان الفرعي، ودار النشر، وعدد الطبعات، والرسوم والصور التشكيلية. أما فيما يخص الغلاف الخلفي، فربما نجد الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وكلمة تصف العمل، قد تكون لناقد ما أو لدار النشر، وقد تكون مجتزئا من النص، ويحرص غالبا المؤلف على أن يكون المجتزأ الذي يقدمه للقارئ دالاً وكاشفاً للنص، ويثير شهوة القراءة لدى القارئ، بل يحفزه ويدفعه إلى اقتناء الكتاب.

التشكيل الفني للغلاف

يتخذ التشكيل البصري للغلاف شكلين، فإما أن يكون تشكيلا واقعيا، أو تجريديا، ويأتي غلاف «البحريات» كتعبير عن التشكيل الواقعي، إذ يتوسط الغلاف لوحة لامرأة جميلة تعبر عن روح البحريات اللواتي آتين من بلاد الشام إلى الجزيرة العربية؛ ليبدأن حياة جديدة مغايرة لحياتهن السابقة، لكن هذه الحياة الجديدة لم تفلح في أن تسلب منهن روح البحر وليونته.

أما التشكيل الواقعي فيشير بشكل مباشر إلى أحداث الرواية، أو ربما يختار موقفا أو حدثًا أو مشهدًا من مشاهدها، يستلهمه الفنان الذي يصمم الغلاف ويعبر عنه؛ ما يُمكِّن القارئ من الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية. وهذا ما حدث في الرواية، فربما تكون هذه اللوحة معبّرة عن واحدة من البحريات اللواتي شكلن الفضاء السردي للنص.

ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه.

وأهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هو اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية، ويسفره في المكان والزمان، ويساعده على الترويج والاستهلاك، ويجذب القارئ المتلقي. إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي، يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. وإن اسم أي مؤلف على الغلاف، لا يعدو كونه ركامًا من «الحروف الميتة»، فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة، أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول.

تطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية ومعرفية متعددة، كما يرى فيليب لوجون الذي يقول: «أي دور تلعبه الأسماء الشخصية، وخاصة اسم المؤلف، في إدراك القارئ للجنس الذي ينتمي إليه نص ما، ومن ثم في اختياره لكيفية قراءته؟ هل سأقرأ نصًا بالطريقة نفسها إذا كانت الشخصية الرئيسة تحمل اسمًا مختلفًا عن اسم المؤلف، أو إذا كانت تحمل الاسم نفسه»[٢].



أميمة الخميس تستلم جائزة نجيب محفوظ للرواية ٢٠١٨ م

ولكن هل يتماهى المؤلف على الغلاف والمؤلف داخل النص على مستوى الشعرية السردية؟ حتما ثمة فرق كبير بينهما؛ لأن المؤلف على الغلاف هو ذات معينة ومحددة لكاتب النص، فهو كائن من لحم ودم؛ فالقارئ حينما يقرأ اسم أميمة الخميس متوسطًا غلاف «البحريات» يدرك في اتفاق ضمني أن ثمة ذات متعينة في الزمان والمكان، لها وجود فعلي؛ بل ربما لو بحث على شبكة الإنترنت لوجد لها صورة فوتوغرافية واقعية تؤكد له وجودها. بينما المؤلف داخل النص (السارد) ما هو إلا كائن ورقي خيالي وافتراضي يسبح في عوالم مَجازية وفنية، فالمؤلف داخل النص هو الذات الساردة، أو ما يُسمى نقديا بـ «المؤلف الضمني»، أو «الأنا الروائية الأخرى»، وربما يتخذ من الراوي العليم أو صوتا سرديًا؛ وربما يستخدم الكاتب ما يُسمى بـ «المؤلف المجرد»؛ أي ذلك الذي ينحصر وجوده داخل فضاء الرواية، متنقلا في فضائه السردي، متخذًا أكثر من صوت، وأكثر من وجه يتخفى وراءه. ولقد استخدمت أميمة الخميس صوت الراوي العليم أو السارد كلّي العلم لتعبر عن جميع شخصيات الرواية وليس البحريات فقط.

إذاً، الخطاب الغلافي هو علامات لغوية وبصرية، ويشتمل على مؤشرات أيقونية وإشارات سيميائية وعتبات توضح طبيعة العمل وتعين هويته وتحدد جنسه الأدبي والفني، ومن ثم، فالغلاف عتبة أساس لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتج الفني والروائي وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية، أو في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليًا وشكليًا وتداوليًا.

إذاً، سوف تستخدم الباحثة العتبات النصية التي سوف تقرأ بها الباحثة عتبة غلاف الطبعة الخامسة لرواية «البحريات» لأميمة الخميس، يأتي التشكيل البصري لغلاف الرواية دالاً ويعمق على المضمون والدلالة الكلية التي تسعى الرواية لإنتاجها.

تأتي خلفية صفحة الغلاف مقسمة إلى مساحتين.. المساحة الأولى وتمثل ثلث الغلاف تقريبًا، يتربع اسم الكاتبة واسم الرواية وما بينهما التجنيس الأدبي. أما المساحة الباقية وتمثل الثلثين تقريبًا.. فتتوسطها لوحة لوجه فتاة قوقازية سوف نتعرض لها في حينه.

يأتي اسم الكاتبة وبالخط الثقيل والذي يتموضع أعلى الغلاف، ليشير بشكل لافت إلى مكانة الكاتبة الأدبية التي حفرتها. حسبما تشير سيرتها الذاتية المرفقة بالرواية. والتي اتضحت معالمها في عدد كبير من الروايات والقصص، وقصص الأطفال والكتب الثقافية والمعرفية، فتصدير اسم الكاتبة في أعلى مقدمة الغلاف؛ لأنه صار اسما علما تراهن عليه دار النشر في التوزيع والتسويق للعمل.

ثم يلي اسم الكاتبة تجنيس النص، وهذا يخالف أدبيات تصميم الأغلفة، فكلمة «رواية» غالبا تكتب بعد اسم الكاتب وعنوان النص، وفي هذا تأكيد من دار النشر على أهمية التجنيس، وذلك أن للرواية سوقًا يختلف عن سوق بقية الأجناس الأدبية، انطلاقا من مقولة «زمن الرواية».

ثم يتربع عنوان العمل «البحريات» في مساحة الغلاف بالعرض، وتمتشق فيه الألف التي تسبق التاء لأعلى، لتخبرنا عن هؤلاء القادمات من بلاد الطراوة والنداوة والجمال إلى بلاد الصحاري، لكنهن يأبين على الذوبان في الثقافة الصحراوية الجديدة عليهن، فيبقين متمردات صاخبات مبهجات.

وللاسم في النص، سواء في المقدمة التي أوضحت فيها الكاتبة ماذا تقصد بالبحريات، والتي سوف يتم قراءتها في موضع آخر بما هي أحد مفاتيح قراءة النص، أو في النص المتنِ الداخل، وتفسر الكاتبة «البحريات» بأنهن نساء قدمن من البحر على فضاء المملكة الصحراوي، حاولن الاندماج في ثقافة المجتمع، لكنهن لم يستطعن؛ كما أن المجتمع ظل لآخر لحظة يتعامل معهن بحذر، بل أطلق عليهن «طرح بحر» كما دأب على إطلاق تلك التسمية على كل شخص ليست لديه جذور صحراوية قبلية أصيلة.

ثم يأتي الجزء الثاني من الغلاف، والذي يمثل ثلثي المساحة كما أشارت الباحثة سابقا، تتوسطه لوحة «جارية قوقازية» للفنان العالمي أوغست كلمنت. يأتي وجه الجارية القوقازية يخالف تمامًا وجوه نساء الجزيرة العربية، فهو الوجه المدور الأبيض، شديد البياض، يحيط بهذا البورتريه إطار من الخشب المذهّب، وعلى طرف البرواز الأيمن من أعلى تفتح نافذة صغيرة ملونة باللون الأزرق في إشارة إلى البحر، وكأن النافذة ستظل مفتوحة في روح أولئك النسوة اللائي جئنَ من وراء البحر، هن يحملن بلدانهن وثقافتهن الماضية في قلوبهن، ويتُقنَ للعودة، ويشتقْن للرحيل، فيظل المربع الأزرق نافذةً مفتوحةً على الأمل. ويحيط بالوجه القمري غطاء رأس أسود تتدلى منه حلقات مذهّبة صغيرة من جوانبه، وتتدلى مع القرط الذهبي الطويل حتى آخر الرقبة، كما يحيط بالرقبة عقدان أحدهما من الذهب يتراص في طبقات حول العنق الطويل الأبيض، ويعلوه عقد آخر من العقيق الأحمر. كما ترتدي الجارية رداء من الأحمر المختلط بالأخضر.

عتبة العنوان في الرواية

عنوان الكتاب صناعة يجب الاعتناء بها؛ لأن العنوان والكِتاب وجهان لعملة واحدة، أو هو رأس للنص، ويعد النص جسدًا لهذا الرأس، وهو مقصود لذاته. ولهذا يُعد العنوان مدخلاً رئيسا لقراءة العمل الأدبي، نظرًا إلى كونه من أهم عناصر النص الموازي، وهو من أهم عناصر العمل التخييلي بشكلٍ خاص. وقد أُهمِلَتْ دراسة العنوان من قبل النقاد، ولم يُلحَظ دوره المهم في تحليل النص الأدبي إلا مع النصف الثاني من القرن العشرين، فقد كان يُنظر إليه بوصفه اسماً للنص الذي يتقدّمه، ودليلاً للقارئ إلى الكتاب، وجاذباً له إلى القراءة[٣].

يأتي عنوان «البحريات» ليفرض دلالته الكلية على الفضاء الروائي، فالكاتبة تفتتح السرد بالحديث عن بهيجة التي جاءت من وراء البحر، من الشام ومن الحبشة والصومال وألمانيا وغيرها من البلدان. يحيل العنوان «البحريات» إلى البحر، بصفته فضاء مفتوحاً، تنتمي إليه الشخصيات الأساس في الرواية، فضاء يتيح قدرًا من التحقق في مقاومة للتغيب، فقد غيبهن البحر عن أوطانهن، لكنه يمثل أيضا حلم العودة، وللبحريات أحوال وعادات تختلف عن البيئة المحيطة، كما أن لهن علاقة مختلفة بأجسادهن، فهن يعطين للجسد حرية الفعل (صخب بهيجة وضحكها وعلاقتها بجسدها) في مقابل الصحراء، التي تنتفي فيها صور التعدد، وعدم قبول الآخر، بل وتعمل على طمس لهُوية الجسد وكبح رغباته (موضي في صمتها وعلاقتها السلبية بجسدها). ينهض في الرواية خطابان؛ خطاب الصحراء، وخطاب البحريات؛ كما تتم مواجهة بين ثقافتين مختلفتين، أو نمطين يغاير أحدهما الآخر، من الوعي والسلوك والأفكار. إن البحريات بحسب تجليات العنوان في النص شخصيات نسائية يقعن ضحايا لمناخ صحراوي، تصفه الرواية بالقاحل والمتقشف؛ نساء يأتين إلى السعودية، لأسباب مختلفة، عمل، زواج، أو كجوارٍ قبل عقود من الزمن. لكن ثلاثاً منهن، وهن الشاميات بهيجة وسعاد ورحاب، يستأثرن بمعظم مساحة السرد. ومن خلال هؤلاء النسوة تتأمل الرواية معضلة الوجود، وتعاين حياة ملؤها الأسى والرتابة في بيئة قاسية.

النصوص الداخلية في الرواية
أولاً الإهداء:

الإهداء عتبة نصّية تحمل علامات لغويّة وإشارات دلاليةً وإيحاءات رمزيةً، يعلن فيها المؤلِّفُ عن إهداء كتابِه لشخص ما، أو لمعنى أو لرمز من الرموز. وقد يكون الإهداء بشكل مباشر إلى شخص أو شخوص بعينها، فيجد القارئ نفسه أمام المُهدِي (المؤلف) والمُهدَى إليه الشخص الذي اختاره المؤلف، ليتوجه إليه بالخطاب الإهدائي.

وغاية المؤلف من وراء الإهداء توجيه انتباه القارئ إلى مَنْ أُهدي إليه الكتاب، وتوظيفه في تحقيق بعض الأهداف الدِّلالية والقِيَمية، ليعلو قدره عند القارئ، ويرتاح إلى أثره، ويكسب تعاطفه قبل الولوج في النصّ، والتفاعل مع محتواه. ويمثِّل الإهداء أوّل حضور لغوي للمؤلف في النص، ويكون بمثابة الاستهلال الذي يلمس ذات القارئ النفسية، لأنه عتبة تبتعد قليلا عن التخييل

وتقترب من السيرذاتية، فحتما الكاتب يهدي لشخص واقعي، وليس تخييليا، وربما يخلق هذا نوعًا من التعاطف النفسي بين القارئ والمؤلف.

مفهوم الإهداء

والمعنى الأقرب للتصور في الإهداء يأتي من المعنى الدلالي للفعل أهدى، فنقول: "أهديتُهُ وأهديتُ لهُ وإليه؛ أي: أتحفتهُ به، وأعطيته إكراماً وحبّاً ومودّة»[٤].

والإهـــداء اصطـلاحاً هـو: «تقدير من الكاتب وعِرفان يحمله للآخرين، سواءً أكانوا أشخاصاً أم مجموعاتٍ واقعيةً أو اعتبارية»[٥].

ولا تقتصر وظيفة الإهـداء على الدعم النفسي والتواصل الإنساني مع المُهدى له، لكن للإهداء، كذلك، وظائف أخرى، منها: «التصديرية، والافتتاحية، والسيميائية، والدلالية، والتداولية، ووظيفة التلميح والإيماء، والأدلجة، والتناص، والتَّكنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختـزال، والتكثيف، وخلق المفارقة، والانزياح عن طريق إرباك المتلقي، وهزّ أفق انتظاره»[٦].

وقد يقدم الكاتب نصه دون إهداء سواء كان خاصاً أم عاما، وهنا يمكن تفسير غياب الإهداء من نص ما أن هذا يدل على درجة الصفرية، وكأن الكاتب خالي الذهن تمامًا ممن يمكن أن يهديهم كتابه، وقد فسر بعضهم غياب الإهداء بأن الكاتب تقصّد أن يقول: «هذا الكتاب غير مهدًى إلى أحد.. وهذه العبارة تشي بأن الكاتب لا يرى أحداً يستحقّ الإهداء، أو أنّه يُغالي من قيمة كتابه فلا يرى أحداً مستحقّاً له»[٧].

وربـمـا يـكـون غـيـاب الإهـــداء فـي بعض المؤلّفات والأعـمـال الإبداعية عائداً إلى رغـبـة الـمـؤلـف فـي مـبـاشـرة الـقـارئ فعله القرائيّ دون مقدّمات تأثيرية، أو إشارات دلالية، تفصح عن مقاصد إنتاجه، لذلك يَكِلُ اكتشافَها إليه. وكتابة الإهداء أو تغييبه من خيارات الكاتب. والإهداء يشفّ عن طريقة تفكير المؤلّف، فله مطلق الحرية في إثبات الإهـداء في طبعة مّا، أو حذفه في طبعة أخرى أو تغييره؛ كما له مطلق الحرية أن يستغني عن الإهداء ويكتفي بالتصدير، وقد يجمع الكاتب بين الإهداء والتصدير الذي يعده بمثابة المفتتح للنص.

تقوم أميمة الخميس بإهداء نصها إلى «سهام سيدة البحريات».. وربما يتساءل القارئ من هي سهام؟ لكنه حتما سيفهم لماذا اختصتها الكاتبة بالإهداء؛ فهي سيدة على تلك الشريحة الاجتماعية التي انتقتها لتكشف عن عوالمها السرية، إنها سيدة البحريات، فحتما تستحق الإهـداء. وتظل علامة الاستفهام عمن تكون سهام معلقة أمام القارئ حين يقرأ النص، فربما لن يتكشف له مَن هي سهام؟ لكن حتما سيكتشف أن البحريات جديرات برواية كاملة، وسيدتهن (سهام) جديرة بالتالي بالإهداء.

ثانيا: المقدّمة

من العتبات المهمة في الرواية هو خطاب المقدمة، والمقدّمة هي أوّل ما يُقرأ من الكتاب، وهي أيضاً آخر ما يُكتَب فيه، إنّها بمثابة مفتاح الباب المؤدّي إلى كنز النصّ الذي يسعى المؤلِّف إلى أن يُظهرَه قارئه، بعد أن تكون فكرتُهُ قد نضجتْ، وصورةُ



أميمة تحصل على جائزة نجيب محفوظ للرواية

مُؤلِّفه قد وَضُحَتْ. وثمة روايات يحرص الكاتب فيها على وجود مقدمة لروايته، وهناك من الروايات التي تخلو من المقدمة.

والمقدِّمة ذات سلطة توجيهيَّة، تداولية يستثمرها المؤلِّف في خدمة نصِّه؛ فهي تفرض «ميثاقاً قرائياً ضمنياً يُلزِم القارئ بالانصياع للكاتب، وبقراءة ما كتبه في ضوء إرشاداته وتوصياته؛ بما يضمن قراءة للنصِّ حسنة»[٨].

إنَّ المقدمة «وعاء معرفي إيديولوجي يَسَع تصوُّرات الكاتب ورؤاه للعالم، ويبيِّن الغاية التي من أجلها كتب نصَّه؛ بل إنَّها جواب خفيّ عن سؤال مُفترض يشغل خاطر الكاتب ويُحيِّره»[٩].

على أنَّ المقدِّمة في الأعمال الإبداعيَّة هي آخر فضاء نصِّيٍّ مباشر يستخدمه المؤلِّف قبل أن ينتقل إلى فضاء المتن المركزي، ويسلم زمام السَّرد إلى الراوي. إنَّها «مدخل أساس لولوج كون الرواية الحكائي، لأنَّها تُسهِم في استجلاء النصِّ الرُّوائي تشكيلاً ودلالةً، وتهيئ الإطار العامَّ الذي ستدور فيه وقائع الرُّواية؛ كلُّ ذلك قصد تحفيز القارئ وتأطير الرواية وتحبيكها»[١٠].

تكتب أميمة الخميس في رواية «البحريات» مقدمة تخبر فيها القارئ عن هؤلاء النسوة اللاتي قدمن مع البحر، ونظرة المجتمع السعودي لهن، وعلاقتهن بالمجتمع وبالبلدان الأخرى التي هي وراء البحر، والتوق النفسي لهذه البلدان التي قدمن منها، وتبدأ المقدمة ببيت شعر لجرير ينفي فيه بعض صفات البحريات عن النساء العربيات، فالعربية الحق لا يجب أن تتسم بصفاتهن، تقول الخميس: «قال الشاعر جرير منذ ما يقرب من ألف عام:

عِراباً لم يَدِنَّ مع النصاري
ولم يأكلن من سمك القراح

واصفًا نسوة الجزيرة العربية اللواتي يقبعن في قلب الصحراء.. لم تمازجهن البحار ولم يذقن السمك قط».

إذاً، جرير ومن بعده الكاتبة تنفي عن حرائر الجزيرة تهمة، وتثبتها للبحريات، فهل هذا ما أرادته أميمة الخميس من روايتها؟ هل يصب ذلك في رافد الدلالة الكلية للرواية؟ في الحقيقة مَن يقرأ الرواية يكتشف أن الكاتبة تنتصر لهؤلاء النسوة، لكنها من خلال المقدمة، ومن خلال بيت جرير، ثم من خلال السياق الروائي أرادت أن تعري الثقافة التي تنال من هؤلاء النسوة وتهمشهن، وتنتصر لثقافة الجزيرة التي تفضل نساء الصحراء اللاتي لم يخالطن البحر على هؤلاء البحريات.

تواصل الكاتبة مقدمتها، وترمي مزيدًا من الخيوط والصفات حول البحريات، فتقول: «يبدو أن هذا التشبيه (تقصد تشبيه جرير لنساء الجزيرة) ظل قابعًا في الوجدان الشعبي لأهل الجزيرة، فباتوا ينعتون كل مَن لا يلتئم بجذور قبلية (طرش بحر)، أي الشتات الذي يقذفه البحر إلى جزيرة العرب، بحيث بات البحر انتقاصًا ووصمة تمنع نقاء السلالة»[١١]!

إذاً، المقدمة تمهّد للاشتباك مع الثقافة الإقصائية التي ترسّخت في الوجدان الجمعي لأهل الجزيرة العربية، والتي تعود جذورها للثقافة الشفهية المرتحلة عبر الذاكرة الجمعية والتي تكوّنت من الشعر والأمثال وغيرها من فنون القول، هذه الوصمة «البحريات» تشير إلى عدم نقاء السلالة، وكأن هناك عرق نقي في العالم!!

تواصل الكاتبة كشف خيوط رؤيتها للعالم، والتي سوف تتسع وتتجلى في النسق السردي، فتقول: «بعد بيت الشعر ذلك بما يقارب الألف عام، وحينما بدأت رمال تلك الصحراء نفسها تتكشف عن قباب المدن الذهبية الفارهة التي برقشت وجه الجزيرة. حدث أن شهقت موجة بحرية عارمة فغمرت وجه الجزيرة للحظات، وحين انحسرت كانت قد خلّفت وراءها عددًا كبيرًا من النسوة البحريات، انتثرن هنا وهناك، بعضهن استوحشن الصحراء، وعُدنَ مع ارتداد أذيال الموجة، وبعضهن الآخر بقين هناك جذّرن أقدامهن، ومددن أذرعهن، لتتحول إلى أشجار بعضها شجر تفاح، وبعضها دراق، وبعضها الآخر برتقال، ولكن جميعهن بقين يحتفظن بملامحهن البحرية ورائحة المدن الساحلية التي قدِمن منها»[١٢].

إذاً، تحكي الرواية قصصهن، ليس قصص الرجوع والعودة، بل قصص البقاء والتجذير ومد الأفرع والنمو، ثم الأزهار، لكن يظل التوق والحنين يسيطر عليهن، وتظل روائح المدن القديمة تعلق بأرواحهن. وهكذا، حملت المقدمة التي كتبتها أميمة الخميس رؤيتها للعالم مع الخيوط الدرامية التي سوف تكوّن النسق السرديّ للنص.

المقدمة الداخلية

قليلة هي الروايات التي تستخدم مقدمات للفصول المختلفة في الرواية. فلم تقدم الكاتبة لفصول روايتها بمقدمات، فالمقدمة سواء كانت مقدمة عامة أم داخلية، تظل اختيارًا وانحيازًا يختاره الكاتب وينحاز إليه.

العناوين الداخلية للنص

تعد العناوين الداخلية عتبة مهمة؛ فهي امتداد لعتبة العنوان الرئيس، وأحد تجلياته؛ فالفصل الأول بطلته واحدة من أهم نساء البحر، بطلة البحريات، وربما تكون هي

سيدتهن بعد «سهام» صاحبة الإهداء، إنها «بهيجة» التي كانت جارية لدى الملك (لم تشر الكاتبة إلى فترة زمنية بعينها، لنعرف أي ملك أهدى «بهيجة» لوزيره، الذي قام بدوره بإهدائها إلى أحد المقربين منه، فقام الرجل بتزويجها من ابنه «صالح»). وتحضر بهيجة في النص ببهجتها وصخبها، فهي لها من اسمها نصيب، تلك الشامية الجميلة التي كانت قادرة على أن تدخل البهجة على المكان الذي تحل فيه: «كانت فاقعة، مفرق شعرها الكستنائي المشقّر، يلتمع تحت غطاء رأسها التل الأسود الشفاف، الذي يغطي رأسها، ومن ثم يستدير حول وجهها، وعندما يلامس وجنتها البيضاء المرتفعة اللامعة كان يزيدها غرابة»؛ ومصدر الغرابة هو المغايرة عن نساء جزيرة العرب اللاتي لهن من قسوة الصحراء نصيب، انعكس على ملامحهن كما وصفتهن الكاتبة.

يأتي الفصل الثاني ليكمل سردية جمال «بهيجة»، فعنوانه «بحرية من سلالة اللوز الأخضر» ونرى ما لوصف البحرية بهيجة بأنها من سلالة اللوز، لما للوز من جمال؛ إن بهيجة تشعر بالحنين إلى موطن اللوز، إلى دمشق الشام: «بهيجة التي كانت تعاني لواعج فراق أهلها عندما تهب الرياح الموسمية الحارة في شهور الصيف على نجد، فتتشقق الأيدي وتجف الشفاه.. كان جفاف الهواء يُحرّش خياشيمها الداخلية، تلك الخياشيم التي اعتادت الظلال المنداة التي تمنحها أشجار الشام لعتمة المساء».

وهكذا تواصل الكاتبة توظيف العتبات الداخلية للفصول التي تأتي بمثابة مفاتيح للقراءة وكاشفة عن عالم الرواية لثلاثة وعشرين فصلا وثلاثة وعشرين عنوانا كاشفاً.

---

* كاتبة من السعودية.

(١) انظر حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.

(٢) جميل حمداوي العتبات النصية، مجلة عتبات الثقافية، العدد الأول، ٢٥ يناير ٢٠١٢م.

(٣) انظر خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م: ص١٣٧-١٣٨).

(٤) انظر: ابن منظور، لسان العرب: ج٥ ص٤٦٤١ . وابن فارس، معجم مقاييس اللغة: ج٦ ص٤٣ . ود. أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة: ج٣ ص٢٣٣٦ .

(٥) عبدالحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،٢٠٠٨م: ص٩٤.

(٦) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شبكة الألوكة، طبعة أولى ٢٠١٤م ص١١٠.
/www.alukah.net/books/files/book_8963/bookfile

(٧) عبدالحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق: ص٩٩.

(٨) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، مرجع سابق: ص١٩٠.

(٩) عبدالحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق: ص١٢٤.

(١٠) نزار قبيلات: «العتبات النصية لرواية «أوراق معبد الكتب» لهاشم غرايبة أنموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد. ٤١. العدد.٢٠١٤م. -

(١١) أميمة الخميس، البحريات، ط٥، دار مدارك للنشر، دبي، ٢٠١٤م، ص٨.

(١٢) المصدر السابق.

أميمة الخميس وحكاياتُ الأطفال

■ مصطفى خالد مطيّر*

ليس هناك من ينكر أهمية القصة في حياة الطفل، وقد أكدت الكثير من الدراسات التربوية والسيكولوجية أهمية القصة بالنسبة للأطفال، من حيث كونها أهم الأساليب التربوية المؤثرة والفعالة في تربية الطفل وتوجيهه، لما لها من قوة تأثير على متلقيها سلباً أو إيجاباً، ذلك حسب نوعها والهدف منها. كما لم يختلف رأيان حول دور القصة في توجيه السلوك لدى الطفل وغرس المبادئ الجيدة فيه، وزرع الفضائل.. كما أنَّ لها الدور الكبير في تنمية اللغة وتهذيبها وتقوية الخيال في ذهن الأطفال، فضلاً عن تأثيرها في إدخال البهجة والسرور في نفوسهم.

ولأميمة الخميس اهتمامٌ خاصٌ بفكرة الطفل منذ بدايات كتاباتها، وهي الكاتبة السعودية، التي ولدت وتعلمت في مدينة الرياض، والحاصلة على درجة البكالوريوس في الأدب العربي، ودبلوم لغة إنجليزية من جامعة واشنطن، والتي عملت معلمة في القطاع التربوي، ومن ثم مديرة لإدارة الإعلام التربوي في وزارة التربية والتعليم (وزارة التعليم حاليا). ومن اللافت أهمية اختيارها للعناوين بشكل مختلف تمامًا، فحين تنظر إلى تلك العناوين فأنت تبدأ بـ: سلسلة حديقة الطلح، سلسلة متكاملة تدفعك للتساؤل! وهل للطلح حديقة؟ وكيف ينمو؟ وكيف يتكون حول ذاته ليخلق لنفسه حديقة متكاملة؟

انتقالا إلى «عصفور الحنطة».. وتلك القصة التي ترجمت لليابانية –الكورية – التشيكية – الألمانية، دليل على أهمية قصص الأطفال المشوقة التي تعد عملاً فنيًا يمنح الطفل الشعور بالمتعة والبهجة، لما تمتلكه من مميزات.. كالقدرة على تشويق الطفل وجذبه للاستماع والتأمل والتفكير، إضافة إلى إثارة خياله والإبحار به في عالمه المميز.

وتعد تلك المجموعات القصصية للكاتبة أميمة الخميس مصدر إمتاع وتسلية للطفل، وكذلك مدخلاً لتنمية القيم الدينية وترسيخها لديه، وتعزيز قيم الاعتزاز بالوطن والتراث والتاريخ، واكتساب المعلومات الخاصة به، إضافة إلى تنمية المفاهيم العلمية والرياضية والاجتماعية، وإثراء الحصيلة اللغوية لدى الطفل وتزويده بمفردات وتراكيب لغوية جديدة؛ كما تنمي القصة مهارة الاستماع والإنصات لدى الطفل.. وتنمي كذلك الميول القرائية لديه، وتُكسبه القدرة على النقد والتحليل والتقويم من خلال إبداء الرأي في شخصيات القصة وتحليلها وتقويمها.

وحين تقرأ قصة «حكاية قطرة».. تدرك أنك أمام مشروع طفولي تربوي، فالقصة تساعد الطفل على فهم السلوك الإنساني، وتعزيز الاتجاهات الإيجابية نحو القيم

الإنسانية الأصيلة، كما تثير خيال الطفل وتثري فكره، وتعزز لديه حب الاستطلاع، وتعد مصدراً مهماً لتعزيز شعور الطفل بالطمأنينة والأمان، وإضفاء جوٍ عائلي مليء بالألفة والمحبة، وهذا الجو شبيه بالجو الذي يشعر به الطفل مع أُمِّهِ وهي تسرد له قصة.

وحين تمر على قصة «سارق اللون»، يثيرك العنوان لتبحث في ثنايا الأوراق عن مدلول السرقة التي تعالجها فكرة القصة بلغة مجازية بسيطة تناسب الطفل، وتجعله يعيش خيالا متنقلا من بيئة، كما ننتبه ونحن نطلع على قصصها أنها تختلف حسب الفئة العمرية والجنس، وإن كان اختلافها حسب العمر أكثر.. أما من حيث الجنس، فالقصص التي تحبها الإناث تختلف عن القصص التي يحبها الذكور، فالإناث يَمِلن إلى القصص العاطفية والرومانسية التي تنسجم مع طبيعتهن، أما الذكور فيميلون لقصص المغامرات والبطولات، وهذا ما تفعله الخميس منذ العنوان، فأنت تجد نفسك موجهًا مباشرة للقصة التي تبحث عنها، فلن تبتعد الفتاة عن قصة «لأنك بنت» حيث سيلقي بها خيالها أنها ستجد نفسها هناك.

وقصة «وضحى الفراشة الصحراوية» التي تجعلك تغني وأنت تقرؤها، وهي القصة التي قدمت كعرض باليه للصغار في فينا.

وتلك العناوين اللافتة في اختيارها.. تدل على أن القصص التي يحتاجها الأطفال تختلف نوعها حسب المرحلة العمرية التي يمرون بها، فهناك القصص الاجتماعية، والخيالية، وقصص البطولات والمغامرات والألغاز، والقصص الواقعية، وغيرها من القصص.

فقصة «فراس الأسد الشجاع»، منذ العنوان تتعرف إلى بطولة فراس وشجاعته وتشبيهه بالأسد قوة، فتلك القصص تجعلنا نؤكد أن التعلم بالقصة قبل أن يكون مكتسبًا من الغرب، فإنه موجود في ديننا الإسلامي وتراثنا الأصيل؛ فالرسول عليه الصلاة والسلام علم الصحابة بالقصة.. والدليل القصص القرآني.. وكم كان تأثيرها على الرجال كبيراً فكيف على الصغار؟! كما اعتدنا على قصص الجدات التي كنا نتشوق لسماعها منذ قديم الزمان حتى يومنا هذا.. وهذا من أحد فوائد الأسرة الممتدة التي يزرع فيها الجد والجدة عبر القصص التي يروونها قيمًا تربط الصغار بتراثهم وماضيهم العريق.

وهذا ما سعت إليه أميمة الخميس من خلال كل مجموعاتها القصصية المتوافرة بين أيدي الأطفال وأهلهم.

وهنا، لا بد من الانتباه للقصة التي نقرأها أو يقرأها الطفل بنفسه بأن يكون الخيال فيها معقولاً وإيجابياً، فنحن نريد من الطفل أن ينمّي خياله وتأملاته دون أن يغرق نفسه في عالم آخر اتحد معه عبر القصة، ولا يدري أنه يختلف عن الواقع الذي يعيش فيه؛ وهذا ما صنعته أميمة حين كانت تقتبس شخصياتها من الواقع، إضافة إلى اكتسابها مهارة شدِّ الأنظار منذ العتبة الأولى.

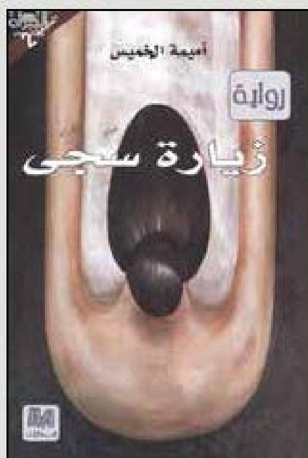
* كاتب من العراق.

أميمة الخميس.. وهجُ الكتابة ورذاذُ الجمالي

■ تركية العمري*

تمثل كتابات المرأة الأدبية في العالم انفتاحًا على الإنسانية والجمالية معًا، وقد حققت هذه الكتابات نموًا للمجتمعات؛ إذ تعرّف الرجل على الكائن الذي يشاركه الكون وهو المرأة، كما منحت كتابات المرأة ازدهارًا للأدب بشكل عام. وترى الكاتبة البريطانية فرجينيا وولف أن خصوبة الأدب سُلبت بسبب الأبواب التي أُقفلت لزمن طويل أمام النساء.

لقد ازدهر أدبنا السعودي بسبب حضور كتابات النساء، وظهور الكاتبة السعودية، ومن بين الكاتبات تشرق الكاتبة والقاصة والروائية أميمة الخميس التي تمثل شعاعًا ساطعًا في مشهدنا الثقافي. فهي كاتبة المقال التي اهتمت بشؤون المجتمع، وبالمرأة خاصة، وهي القاصة التي فتحت عبر سردها القصصي هموم المرأة السعودية، وكان أول هطولها القصصي (والضلع حين استوى)، وهي التي مرت بالمجال التربوي ووضعت إشراقات تربوية، كما مرت بأدب الطفل فكانت (وسمية) أول هتانها للأطفال.



وهي كديمة بين مكاشفات صباحية رقيقة، لكأنها تخبر القارئ عن شاعرة تختبئ فيها، وهي الروائية التي كتبت السرد الروائي وفتحت لها الأبواب.. فعبرته بعمق فكرها، ورشاقة لغتها، لتسهم في اتساع وجود الرواية السعودية في المشهد الثقافي العربي والدولي.

أسهمت أميمة أيضًا بتقديم القاصات السعوديات عبر الملفات الثقافية التي كانت تعدها أو تشارك بإعدادها، ومنها كتاب صحيفة الرياض، وهنا نجد أنفسنا أمام كاتبة تحمل مسئولية ثقافية تجاه وطنها ومبدعاته.

كانت رواية (البحريات) أول قدوم أميمة الخميس للسرد الروائي، تلتها رواية (الوارفة) التي داعبت بها البوكر العربية، لتأتي رواية (زيارة سجى)، ثم رواية (مسرى الغرانيق في مدن العقيق)، والتي تقترب من التاريخ والحقيقة، لتهدي القارئ ضوءًا يقود إلى حقيقة نراها هي، وقد حصلت بهذه الرواية على ميدالية نجيب محفوظ للآداب ٢٠١٨. لقد حققت رواياتها أصداء مضيئة لدى القارئ المحلي والعربي والأجنبي أيضًا.

ولكن ماذا عن الكتابة والوعي لدى أميمة الخميس؟ تكونت الكتابة والوعي بها لدى أميمة منذ الصغر، فقد نشأت بين أنهار أسرة مثقفة، فنهلت من فرات الفكر والكتابة واللغة والأدب، وشقت نهرها الخاص بها، فكانت الكتابة التي حملت في داخلها مشاعل فكر تنويري يضيء للنساء وطنها اللواتي عانين من التهميش لوقت طويل.

إن كتابات أميمة الخميس لا تقف عند منح القارئ المتعة الفكرية والجمالية البصرية والتخيلية عبر لغتها الشاعرية الرقيقة، ولكن هناك طبقات عميقة بين كتاباتها تدعو القارئ للتفكير، والاقتراب من الإنسانية، وجماليات الحياة.

وهي -أميمة الخميس- تستحق الاحتفاء بها وبإبداعها ورؤاها التي أضاءت ثقافتنا، وأسهمت في تنمية مجتمعنا. فقد نثرت الجميل، ونهاض الأجمل، ونرذ بالجمالي.

---

* كاتبة وقاصة ومترجمة من السعودية.

عودةُ غاليليو..

هارباً من خيانات البحر واليابسة

■ عبدالله بيلا*

يُصرُّ الشاعر زكي الصدير على إدهاش القارئ، وإنعاش ذاكرته الشعرية، بما يجترحه من نصوصٍ ممعنةٍ في الاختلافِ، والخوضِ في المحاولة، دون توجسٍ أو ارتياب؛ مستحثاً الفكرةَ كي تمعن في تجريبٍ وخلق الصورة المباينة للمعهودِ والمبتذل، والمنفلتة من قيدِ الغموضِ المجاني الذي عاب الكثير من النصوص الشعرية الحديثة، والقادرة على إشراكِ القارئ أيضاً في مهمة خلقِ النص الشعري، واستجوابه، والتعمق في أدقِ كائناته ودلالاته.

في مجموعة الشاعر الأخيرة «عودة غاليليو»[1]، يأتي الشعر في درجةٍ عالية من النضوج، بعد أن خرج من تنّور تجربة الشاعر ومحاولاته الحثيثة لخلق عالمه الشعري الخاص، بعيداً عن التقليدية والتكرار للأصوات الشعرية المهيمنة على المشهد الإبداعي؛ تلك التجربة التي لوَّنت النص الشعري بحالةٍ من البنفسج القادر على الجهر بأحقية وأهمية اندغام وتزاوج الفنون، مروراً بجنياتٍ شومان التي استطاع الشاعر فيها أن يفتح بوابات التجريبِ على مصاريعها، بمزج الأشكال الشعرية في قوالب حوارية متفقة مع الحالة النفسية لكل نص، وصولاً إلى شهوة الملائكة، ومجموعة حانة، ووقوفاً عند «عودة غاليليو»، تلك العودة التي تبشر بها الفنون جميعها، لأنها تؤمنُ بتجدد حضورها وأبديته، وإن اختلفت أشكال هذا الحضور المؤبد، إذ لا يمكن للفنون أن تُصاب بعدوى الغياب، إلاّ بمعناه المجازيِّ الذي يستبطن حضوراً



زكي الصدير في أمسية شعرية

آخر، وهنا يطل عنوان المجموعة «عودة غاليليو» ليعيد البشارة بذلك الحضور وتلك العودة، للشعر والفلسفة والموسيقى والثورة، بمضامينها المختلفة.

عمل الشاعر على تكثيفِ هذه المجموعة، وكـأنَّ التكثيف بكل أشكاله ومعانيه هو الطريقة الوحيدة لمجابهة اللغة وعصرنتها، خروجاً من قيود الشكل والمعنى المباشرَين: نجد التكثيف حاضراً في الصور الشعرية التي حفلت بها المجموعة، وهو تكثيفٌ رمزي يقول ويصمت، يبدي ويُخفي، يشعُ ويخفت، ممتحناً فراسة القارئ، ومختبراً مدى تعمُّقه في تفاصيل الصورة، لينتقل هذا التكثيف إلى الفكرة التي تبدو محركاً أساساً للصورة ومبدعاً أولياً لكل تفاصيلها.

وبالمرور على عناوين النصوص نجد الجهد والتكثيفَ الشعري المبذول في أسلوب عنونتها، وكمية الصور الشعرية المتدفقة في كل عنوان، لكأنَّ الشاعر يحاول أن يمنح القارئ فرصةً للتوقدُ الشعري بالتقاط صورة شعرية متفردة، بين كل نصين شعريين، وينسحب هذا التكثيفُ على عدد النصوص الشعرية الـ (٧٢) في المجموعة، والذي يبدو كبيراً مقارنة بعدد الصفحات الـ (٨٣) التي حوت نصوص المجموعة.

تمتاز نصوصُ المجموعة بالكثير من الملامح التي يمكن أن تتبدى لقارئها، وهي ملامح تقتبس حضورها وتأثيرها وقدرتها على التشكل، من الشاعر ذاته: أفكاره، أوهامه، قناعاته، توجساته.. إلخ، فهي تتمثُّله كما يتمثُّلها تماماً.

يظهر ملمح الغربة أو الوحشة الذاتية في الكثير من نصوص المجموعة، والغربة هنا تخرج أحياناً من ذات الشاعر لتتجسد في الذوات الأخرى، بشريةً كانت أم مادية، وهي تمظهرات تنبع من اغترابِ الشاعر ووحشته الذاتية، وكأنَّها قد أصبحت مكوناً رئيساً من مكونات الشخصية المبدعة، ويتجلى ملمح الاغتراب والوحشة في بعض النصوص، فمثلاً يقول الشاعر: «الغريبةُ الوحيدةُ التي تسكنُ

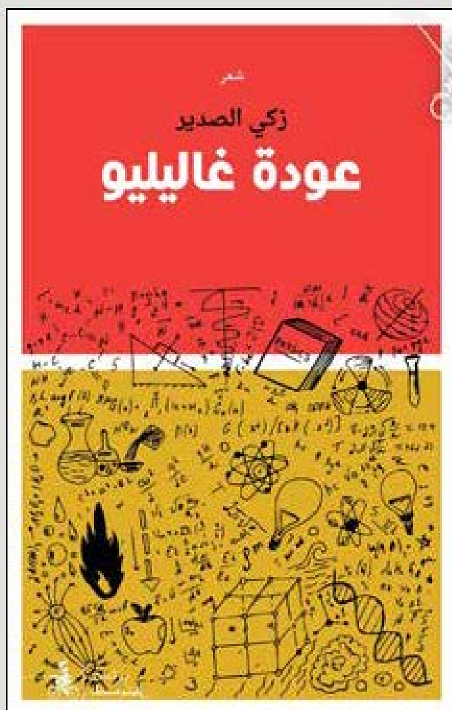
بيتي، ولا أعرفها تنامُ معي/ كان مكتوباً في الورقة الأولى من يومياتها:/ الغريبُ الوحيدُ الذي يسكن بيتي، ولا أعرفه، ينام معي» ص١٤، لكأنَّ الاغتراب هنا شعورٌ متبادلٌ بين ذاتين حاضرتين في عمق غيابهما، وعلى القارئ أن يبحر بكامل وعيه كي يغرق في تفاصيل ذلك الحضورِ الغائبِ، والغيبةِ الحاضرة؛ تلك التي تتجلى بوعي شعري وشعوري في قول الشاعر: «هكذا يلتقي شخصان غريبان/ لهما الرصيفُ وللمارة الشارع/... / غريبان/ ينظران لبعضها مؤقتا» ص٣١، وما دام الغريبان في هذه الحالة المؤقتة فهما خليقان بأن يكتب لهما الشاعر معنوناً أحد نصوصه بـ «وصيةٌ لغريبةٍ عابرةٍ في البيت» ص ٣٦؛ وبحدسِ شاعرٍ ألِفَ الاغترابَ وتعايش معه، لا بد وأن يحتاط لغربته الأثيرةِ لديه، ليضع مبكراً «الخطة ب» للتعامل مع هاجس الخوف من المحاولةِ – الغربة، ليقول: «الغريبُ الذي قرعَ بابكَ في منتصف الليل/... / الغريبُ حياتك المُحتملة لو أنك أشرعتَ بابك» ص٦٦، ليستمر هاجس الغربة والوحشة في هذه المجموعة بالتناسل بين نصٍ وآخر، حتى يصل إلى شاطئ ذلك البحر الذي استوحش واغترب فأصبح «غريباً وسط الإسمنت/ غريباً يعانقه السراقُ والمتطفلونَ والأثرياء/ غريباً يُغتَصبُ دون أن أسمع نشيجه السري» ص٧٦، وحين يغتربُ البحرُ بكل ما يحمله من رموزٍ ودلالات، يكون كائنُ الاغترابِ قد أخذ أكثر أشكاله اكتمالاً في وعي الشاعر.

هذا الاغترابُ وتلك الوحشة، يمكن أن تأخذ لونَ الليلِ، وطعمَ الملحِ، وأن تصبحَ هاويةً لا يمكن للشاعر إلاّ أن يُسلم نفسه إليها.

وهنا تتضح بعض الملامح الأخرى في مجموعة «عودة غاليليو»، إذ يحضر الليل بكل ما له وفيه من حمولاتِ تراثية وثقافية وأسطورية، ذلك الليل الحاضر بسطوته وجبروته وقسوته وأسراره وكنوزه وقبحه وجمالياته، يبدو كالراعي الوحيد لكل هذا القطيعِ من هواجس الشاعر، ليصفه بكل إفصاحٍ بـ: «الراعي الليليُ الضال/ تستقيلُ النجومُ بين يديك/ تبقى متأهباً لغواية قمرٍ جديد» ص١٦، تلك الغواية تستدرجُ الشاعر إلى حفلة الموتى، و«هكذا ينتهي بي الليلُ/ على جُرفٍ يصعَّدُ بي إلى السماء» ص٢٣، ليظل معراجُ الشاعر مستمراً إلى ما لا نهاية له، وهو مع كل ذلك يظل وفياً لليلِ محتفياً به؛ فنجده هنا يصبح: «مثلَ ساحليٍّ يجمع سلال الربيعِ تحسُّباً من ليالي الرطوبة/.../ تستلُّ من منتصف الليل نجمةً فرّت من جحيم الكون» ص٢٩، لأنه ربما ظفرَ بـ «فرجةٍ سماويةٍ باهظة»، يستطيع من خلالها أن «يجسَّ نبضَ الليل» ص٣٠، ولو فعل ذلك كما ينبغي «لكان أخذ من الليلِ هيبته/ من النهار حشودَه» ص٣٨؛ هكذا يختبر الشاعرُ الليل في الكثير من نصوصه، ليبدو حيناً «رملاً مصاباً بالحراسة الليلية» ص٤٠، وحيناً فرصةً جيدةً للرقص «إذا جاء الليلُ الرخيص» ص٤٦، الذي لا يكف أن يكونَ «صديقي الذي

يرافقني بعد انطفاء الحانة/ ... /أعرف الليل خائفاً/ مرعوباً في الشارع» ص٥٥؛ ومع ذلك فالأحوط دائماً «بينما يحصي النائمونَ خرافهم/ لا تغفل عن ذيلك» ص ٦٨؛ واجلس على «كرسيٍّ افتراضي فوق رصيفِ الليل» وقل: «مَن يقاسمني هذا الليلَ/ دون أن يسائلني عن اسمي؟» ص ٧٥؛ سيعتذر إليك الليلُ مرغماً، وستمضي عنه قائلاً: «ما لي ولهذا الليل المالح» ص٦٥.

يظهر ملمحٌ آخر حسيٌّ ومعنوي من ملامح المجموعة، وهو ملمح ذوقي لاذع، منكّهٌ بالملح، بكل معانيه ودلالاته المتعددة، أنواعه، شفافيته، بياضه، الملحاته، ذوبانه، حقيقته ومجازه؛ وقد عمد الشاعر إلى ما يشبه عملية رش الملح بين العديد من نصوص المجموعة، وكأنه يحاول بهذه العملية أن ينعش ذاكرة القارئ وحواسه، مانحاً قيمةً ذوقية لما يستحق، وسالباً تلك القيمة عما لا يستحق؛ ومن «الليلِ المالح» ص٦٥، الذي يتبرأ الشاعرُ منه وينفض يديه من علاقته به، ذلك الليل الذي التبس بطعمٍ غير معتادٍ لدى الشاعر، فلم يجد بُداً من اختبار تلك الملوحة: «بسطتُ يدي/ كانت مالحةً» ص٣٢، تلك الملوحة التي امتزجت بملوحة الليل المطبق على روح الشاعر، الذي يبدي إيماناً ساخراً بذلك التقليد الذي يقضي: بـ «أن نبصق على حوافِ الرصيف/... /أن نتعفّن بطيئاً رغم ملوحتنا» ص٣٩؛ ويا للمفارقة إذ رغم كلِّ هذه الملوحةِ التي انغرسنا فيها فإننا ما نزال مؤهلين للتعفّن البطيء، ربما لذلك



لم يجد الشاعرُ بُداً من الاعتراف التام بكونه «فريسة الملح» وأنه يحتاجُ «رملاً مالحاً/ ليس بطعم الروتين اليوميِّ للشمس» ص٤٠؛ وحين يحين موعد الرقص-الهرب-الخلوص إلى أقاصي الروح، فلا بد أن يكون هذا الرقص منزّهاً عن مخالطة الأرض المالحة، «ارقص/ وحدكَ قصياً عن الأرض المالحة» ص٤٦، هذا الرقص جديرٌ بأن لا يلتفت إلى «فزاعةِ الملح» المنصوبةِ في طريقِ رثاءاتنا المجانية للشهيدِ الذي كان «يحرسنا من حروبِ الملح/... نسيَ أن البحرَ مالحٌ أيضاً» ص٥١؛ من البحرِ إلى البحرِ يظل الملحُ شاهداً ومشهوداً عليه، يرفعه الشاعرُ أمام العالم كله كرايةٍ، يلوّحُ بها ليقول: ها أنذا راسخٌ بتأريخي وانتمائي وكينونتي «بملوحةِ البحرِ على جلدي/ بغبارِ الصحراءِ

في مسامات وجهي».

ولأنَّ الملح في بعض حالاته، يمثِّل صورةً من صور التهاوي الفظيع، والانمحاء والذوبانِ السريع، كان الملح قريناً للهاوية، ومؤذناً بالتلاشي والانتهاء، لذلك كان هذا العالمُ المبني على أرتالٍ من الملح جديراً بأن يُختصر في «مشهدٍ بلاستيكي» قابلٍ للتدويرِ في كل لحظاته، وربما يستحق الشاعر أن يغبط نفسه؛ لأنه قد اكتشف قبل الخطوة الأخيرة هشاشة الأرض المالحة التي كان ينوي غرس جذوره فيها، ليقول لذاته: «بين جميعِ من سبقوكَ كنتَ الأوفرَ حظاً/ ربما لأنك اكتشفتَ قبل الخطوة الأخيرة/... / أنَّ ما اعتبرتها أرضًا لم تكن سوى هاوية» ص٤٨، وهو بالرغم من إيمانه بهذه المعرفة فإنه أحياناً وبدون وعيٍ ينسى «نبوءة الهاوية»، و«يجلسُ على حافة الوادي/ معتقداً أنَّ الحشودَ مأمنُ الهاوية»، إنّها الغبطة الساحرة التي يمكن للانغماس في أيِّ حشدٍ أن يهبكَ إياها، ولكنها سريعاً ما تنقضي لتكتشف أنَّ الهاوية قد ابتلعتك، لتأخذ مكانكَ «في انتظار حفلةِ الموتى» في الجُرف الصاعد إلى السماء الذي «كلما فتحتُ له هاويةً للأرضِ باغتني بشهابٍ» ص٢٣، يقولُ الشاعرُ؛ وكأنَّ الهاوية هي قدرُ الشاعر الذي لا مناص منه، ولكنه لم يحتط لها كما يجب، و«لو كان يدري المأخوذُ بالمنحدرِ أنَّ مصيرَه الارتطام/... / لكان ادَّخر الحياةَ كلَّها في سلالٍ، يوزعها على رفقاءِ الهاوية» ص٣٨، ربما «في الطريقِ إلى الهاوية/ قبل الارتطامِ بقليل/... / في الهاويةِ أثناء الارتطام/... / في الهاوية بعد الارتطامِ مباشرةً» ص٤١، وليعمِّق الشاعرُ من حتمية الهاوية وعبثية الفرار من الارتطام بقاعها، ها هو يناشدُ الحياةَ هاويةً دون مخاتلةٍ أو مناورة «كان عليكِ -منذ البدايةِ- أن تأخذينا مباشرةً إلى الهاوية» ص٨٠.

حفلت المجموعة بنصوصٍ شعرية جاءت إهداءات لشخصيات أدبية عامة، خاصة، قريبةٍ، وبعيدةٍ، ولكنها تشترك جميعُها في إيمانها بعودة غاليليو، تلك العودة التي تحمل معنيين، الأول: يتمثل في عودةِ زمن الخرافةِ، والخوفِ أمام سلطانِ الزيفِ، وضجيج الغوغاء، بينما يسفر المعنى الثاني عن عودةِ الثورةِ والعصيانِ على التجهيلِ، وتعليب الوعي، دون أيِّ محاولةٍ للتهرّب من واجباتِ الضمير الأخلاقي والإنساني، وإن كلّفها ذلك أن تصبح أسيرةً لمحاكمةٍ كهنوتيةٍ هزلية، كتلك التي تضمنها نص «عودة غاليليو»: خائفٌ../ حتى في القولِ «إنكَ خائفٌ» خائفٌ/ لا تجرؤ أن تشيرَ إلى الشمسِ/ ولا أن تهمسَ لأحدهم «إنَّ الأرضَ تدور»/ أنتَ خائفٌ من خوفكَ/ مطمئنٌ لسكينتكَ/ تدسُّ مجازاتكَ في شقوقِ جدرانكَ/ تتأكدُ ألاّ أحدَ استطاعَ أن يخترقَ تأويلكَ/ تخافُ من.../ تُشعلُ ناركَ عاليةً/ ليتخيلوكَ طيفاً وينسوكَ».

---

* كاتب من السعودية.

(١) مجموعة شعرية للشاعر السعودي، زكي الصدير، صدرت عن منشورات المتوسط - ميلانو-إيطاليا، الطبعة الأولى ٢٠١٩م.

قراءة في كتاب إبراهيم البليهي

الريادةُ والاستجابةُ

(قوّضت أوروبا هيمنة الكنيسة فانفتحت لها الآفاق)

■ د. سعيد بن حمد الهاجري*

الكتاب هو خلاصة قراءة لتاريخ أوروبا على مدار أربعين سنة. يقع في (٥٧٤) صفحة من القطع العادي، وهو من منشورات داري ابن النديم في الجزائر والروافد في لبنان. يأتي هذا الكتاب جزءاً من مشروع فكري واسع يجمعه عنوان واحد هو «تأسيس علم الجهل لتحرير العقل». يحتوي الكتاب على مقدمة واثني عشر مبحثاً، بسط المؤلف في المباحث الثلاثة الأولى فكرة الريادة والاستجابة، بينما تناول في باقي المباحث استعراض أمثلة لرواد عمليين غيّروا العالم كما يصفهم المؤلف.

يشير مؤلفنا في مقدمته إلى أنه توصل من خلال البحث والتمحيص إلى أن التقدم الحضاري الذي حدث في أوروبا لم يكن نتيجة للعلوم والأفكار. فالفلسفة والعلوم والإقناع لا يمكن أن تقود إلى الإفاقة من العمى الثقافي والخروج من كهف اللاهوت الكنسي. ويرى أن الذي أحدث التغيير والتقدم الحضاري في أوروبا خلقته الأحداث الكبرى، ثم أتى دور الفلسفة والعلوم في ترشيد الأعمال ونجاعتها؛ ويستضيء بهما قادة الفكر والفعل.

ويشير إلى أن الذين قادوا الأحداث المزلزلة التي غيرت أوروبا لم يكن هدفهم تحرير أوروبا من قبضة الكنيسة. وإنما جاءت النتائج الإيجابية دون قصد منهم أو ضد قصدهم. النتائج على المستوى التاريخي تأتي طبقا لما يسميه هيجل مكر التاريخ.

ويشير البليهي إلى أنه قد تعمّق في دراسة التاريخ الأوروبي والتراث الأوروبي: فدرس بعناية تاريخ الفلسفة، وتاريخ العلوم، والتاريخ السياسي، وتاريخ الانشقاقات على الكنيسة، وتاريخ الاختراعات، فأدرك أن حركة التاريخ لا تسير بالعقل، ولا وفق خطة محددة بفكر عقلاني، وإنما يندفع الفاعلون لمصالحهم وأهدافهم وصراعاتهم، ثم يتخذ التاريخ مسارًا آخر لا يتفق مع أهداف أي طرف من أولئك الفاعلين. ويضيف أنه أثناء تعمقه في دراسة الكيانات الثقافية وطبيعة الانسان، توصل إلى أن الإنسان كائن تلقائي، وأن الإنسانية محكومة بالكيانات الثقافية المتباينة التي تكونت قبل العلوم، وأن أوضاع المجتمعات والتطورات الفكرية والعلمية والحضارية: تقوم على القيادة والانقياد، وأنها تتغير بالريادات الفردية الخارقة، والاستجابات الإيجابية الكافية.

وينهي المؤلف مقدمته بالتأكيد على عدد من النقاط هي محور المباحث الثلاثة الأولى، ويتبعها بقية المباحث التسعة أمثلة تأكيدية عليها. ومن أهم النقاط التي يؤكد عليها:

١. أن الانسان كائن تلقائي.

٢. أن الانسان يولد (على الفطرة) بقابليات فارغة مفتوحة وليس بعقل جاهز.

٣. أن قابليات الإنسان تتكون وتتشكل بالأسبق إليها.

٤. أن دماغ المولود يكون مجهزا لاستقبال ما تنقله الحواس، كما أنه يملك



جهازا للبرمجة، فيتولى عمليات الفرز والتصنيف والترميز، فتتكون التصورات والأنماط لتبقى أساسا لكل ما يأتي بعدها: فالأنماط الأولى تظل تتحكم بالفرد خلال عمره إلا في حالات استثنائية حين ينكسر أو ينفرط ما تكون تلقائيا ...الخ.

ينتقل المؤلف إلى المبحث الأول الذي عنوّن له «لكل أمة نظام فكري: تلقائي التوارث حتمي الهيمنة»، حيث يرى أن العقل البشري عند كل الأمم: قد كوّنته وتملكته وما تزال تتحكم به ثقافات ما قبل العلم الحديث، فلكل أمة نظام فكري (كيان ثقافي) يتم توارثه بشكل تلقائي حتمي، فكل أمة بمجموعها وبأفرادها: مملوكة لثقافتها، وليست مالكة لها، فلا يمكنها تغييرها او التخلي عنها، ولكن يمكن استغلالها من داخلها، بتضخيم

بعض قيمها وتركيز الاهتمام على ما يخدم التوجه الذي يراد له إلى أن يسود. وكل كيان ثقافي هو بنية قوية مغلقة صامدة، لا تضعفها الهزائم مهما بلغت. ويضرب مثالا لذلك أقلية اليزيديين وأقلية الآمش في أمريكا.

ويناقش المؤلف مفهوم العقل لدى الإنسان، إذ ينطلق المؤلف مستظلا بنظرية الحتمية والتي تفترض أن كل شيء يحدث نتيجة لسبب. وبما أن نظرية الحتمية ونظرية الجبرية تتشابهان في النتيجة، إلا إنهما تختلفان في السبب، إذ تقرر الجبرية أن الأحداث مقررة مسبقا ولا ضرورة لسبب حدوثها إلا قضاء الله وقدره، إلا إن المؤلف يجنح إلى الحتمية؛ لأنها أقرب إلى التفسير المنطقي من الجبرية من وجهة نظري. وبهذا يقرر أن العقل ليس جوهرا يولد به الإنسان جاهزا، وإنما هو نتيجة حتمية للثقافة السائدة. فالفرد يتكون عقله تلقائيا من خلال ما تنقله حواسه من أسرته إلى دماغه، ثم من هذا التكون التلقائي انبعث الوعي تلقائيا. ومع ذلك لم يتطرق المؤلف إلى مناقشة موضوع الذكاء، وكيف يتفاوت الناس في نسبة الذكاء، وما أسباب ذلك؟ كما لم يتطرق إلى شرح موضوع الفروق الفردية وهي من المواضيع المهمة جدا.

أما الثقافة ذاتها فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمتبرمجين بها ولا تنفصل عنهم. فهم شيء واحد ولا توجد مسافة بينهما. إلا إن الثقافة تلعب دورا في أنها تفصل المنتمين إليها عن إدراك طبيعتها، وذلك لأن الإنسان كائن تلقائي، فهو يتبرمج بالسائد، ولا يسأل عن هذا السائد كيف يكون وكيف حدث ولماذا الناس مرتبطون به؟! وهذا حال الناس في كل الأزمان إلا قلة قليلة من الفلاسفة والتنويريين الذين انتهجوا منهج الشك واعتنقوا مبدأ السؤال والتمحيص وعدم أخذ الأمور على ما هي عليه دون سؤال واستيضاح.

من المسلّم به أنه عند وجود أكثر من ثقافة، فإن الاستقلال الثقافي يكون حاضرًا، فلا تزاوج ولا تمازج بين الثقافات، وإنما من المتوقع أن تتفرع الثقافة الواحدة إلى مذاهب وطوائف، لكن يبقى التوارث الثقافي حتمي الحدوث وليس أمرًا اختياريا. وخير مثال على ذلك النسيج الأمريكي المتشكل من عدد من الثقافات التي تنتظم في الثقافة الأمريكية العليا كما تسنها المؤسسات الرسمية وتُطبق بقوة القانون، وأما الثقافات المتوارثة الأصيلة فتبقى حاكمة لتصرفات وأفعال أتباعها، ويتجلى ذلك في طقوس الملبس وممارسة الشعائر الدينية.

الحتمية الثقافية تقييد للعقل وهذه معضلته الكبرى. ويمكن تحديد مسارات حركة العقل إجمالا في ثلاثة نظم فكرية يتحرك بها:

١. التفكير التلقائي: وهو التبرمج بكل قيم ومعايير وعادات المجتمع دون تمحيص أو سؤال،

٢. التفكير الفلسفي: يتخلق هذا النظام الفكري بفعل الشك في النظام الفكري

الثقافي وحرقة الأسئلة حول الوجود عند أفراد استثنائيين. بقي هذا النظام الفكري خاصا بتفكير القلة من الأمم.

٣. النظام الثالث مزيج من النظام الثقافي والنظام الفلسفي فيما يتعلق بالعلوم والتعليم، ولكن يبقى محكوما بالنظام الثقافي.

وبهذا يرى المؤلف أن المتعلمين والعلماء هم مجرد ناقل للمعارف وليسوا منتجين لتلك المعارف والمفاهيم. وهو هنا لا ينفي التطور في المجالات العلمية التخصصية وتطوير العلوم، والتي هي امتداد للبحوث العلمية والإضافات النافعة والمفيدة في تلك المجالات، لكنه يؤكد على مبدأ الريادة والإتيان بشيء مخالف للسائد والمألوف في المجالات الفكرية.

المنتجون للفكر الفلسفي وكذلك المدركون لأعماقه ومغزاه خلال التاريخ وعند جميع الأمم هم عدد قليل من الأفراد الاستثنائيين. فالإنسان من وجهة نظر البليهي لا ينشط لأنه يعرف، وإنما يندفع للبحث والمعرفة إذا احتاج لهذه المعرفة، فالشك يكون منطلق الاهتمام بالحقيقة. ويحسن هنا لو أن المؤلف أثار بشاف فكره لماذا الإنسان يشك؟ ولماذا الاندفاع؟ ما الذي يجعله يندفع وغيره لا يندفع؟ أسئلة في غاية لو عالجها المؤلف لاكتملت اللوحة واتضحت الصورة.

ويعرج المؤلف على العملية التعليمية إذ يرى أن التعليم النظامي: التعليم اضطرارا،



إبراهيم البليهي

يستغرق ثلث أعمار الأجيال، ومع ذلك فهو الخادع الأكبر لأنه تعليم يؤدي إلى المهنة، لكنه لا يؤدي إلى المعرفة التي تليق بالإنسان.

حتمية الثقافة تولد ما يسميه المؤلف بالعقل الجمعي: إذ تسود مفاهيم الفكر الثقافي نتيجة التوارث بين أفراد وفئات المجتمع، فيصبح الفرد يفكر بعقلية الجميع ويدور في فلكهم، ولا يمكنه أن يخرج على ما هو مألوف ومعروف، وإلا اعتبر مارقا خارجا عن منظومة الفكر الجمعي. هذا العقل الجمعي وكذلك العقول الفردية محكومة بما يسميه الباحث قانون التصور الذاتي، لأن الثقافة هي الذات، فبالتالي لا شيء يعلو على الذات، ومن هنا، تولّد التصور وعدم التطور وأصبح التدهور أقرب، لأن التدهور سهل ومتسارع بفعل الجاذبية الثقافية، أما التطور والتقدم فيحتاجان إلى قوة دافعة رافعة ويتطلبان جهدا وصبرا ومصابرة وتعاملا ذكيا مع المقاومة الفكرية العصية.

الجهل نوعان: بسيط ومركّب. فالبسيط

تملؤه المعلومات، أما المركّب فيحتاج فيلسوفا خارجا عن الثقافة السائدة ومنقلبا عليها. إلا إنه المخلّص على حسب المؤلف الذي ينقذ البشرية من معضلة الجهل المركّب.

ويرى البليهي أن الانسان كائن تلقائيّ حسيّ نفعيّ عاطفيّ انفعاليّ، تتحكم به البرمجة التلقائية والمشاعر العميقة والمتطلبات النفسية والجسدية، ولا يرتقي إلى مستوى الموضوعية العلمية والفكر المحض إلا إذا أمضته رغبة حادة بالتحقق، وهذا في غاية الندرة.. وهو بهذا كأنه يتكلم عن جبرية من نوع جديد. فإذا كانت نظرية الجبرية ترى أن كل شيء معد مسبقا، وأن استجابات الإنسان هي نتيجة لتلك الجبرية الخارجية؛ فالملاحظ أن الكلام هنا عن جبرية الثقافة التي يتبرمج بها الإنسان وتُسيّر سلوكه وتصرفاته وجبرية مشاعره العميقة التي بلا شك هي نتاج المحيط الثقافي الذي بقيمه ومعاييرة يحدد نوع المشاعر، ومتى يمكن التعبير عنها وبأي صيغة وعلى أية حال.

ويرجع المؤلف مرة أخرى لموضوع العقل الذي ذكر في السابق إلى أنه ليس جوهرًا يولد مع الإنسان وإنما هو نتيجة حتمية للثقافة، فيذكر هنا أنه -أي العقل- قدرة عملية وليس جهازا معرفيا، أي ليس جهازا للتفكير، وإنما جهازا نفعيا يستجيب بصورة تلقائية مرتبطة بمطلب البقاء؛ أما التحقق المعرفي فهو مطلب طارئ.

ويستمر المؤلف في مناقشة نظريته المقترحة، نظرية التلقائية، ويسوق البراهين والاستشهادات ليثبت تلك التلقائية. ومع أن هذا أمر طبيعي ومعروف لدى الباحثين عموما، إلا إن ذلك المنهج كان قد تعرّض له المؤلف وهو ينتقد تلقائية ما يسميه التعلم اضطرارا. «فالإنسان كائن تلقائي تحركه البرمجة الثقافية التي صاغته تلقائيا كما تحركه رغباته واحتياجاته.. إلا إن المعرفة وسيلة لتحقيق ما تقرره الإرادة بينما الإرادات متضاربة؛ فالصراعات هي صراعات الإرادات، أما المعلومات فهي لخدمة هذه الإرادات، فالإنسان يبحث عن المعلومات التي تعزز مواقفه، أما المعلومات الحيادية فتمر دون أن ينتبه لها، ومن غير أن يعيرها اهتماما... ص ٣٩».

ويقرر البليهي أن التعلم اضطرارًا لا يقود إلى التطور كما يراه هو.. وهو كسر الطوق الثقافي المتحكم بسلوك الإنسانية وإدراكها ووعيها. حتى جعلتهم أسرى ومحكومين لتلك الحتمية الثقافية. ويشير إلى أن الناس خلال القرون وقبل ظهور العلوم الحديثة حققوا نجاحات عملية عظيمة ورائعة كالأهرامات وسور الصين العظيم... اما اكتساب الناس للسلوك المتحضر في المجتمعات المزدهرة فلم يكن نتيجة الدراسة والتعليم أو الوعي القصدي، ولكنه يحصل تطبعاً من أسلوب الحياة المنضبط بالنظام وبالمؤسسات.

ويقدم المؤلف وصفًا رائعا لحال الناس وهم متبرمجون ومنتظمون في حياتهم اليومية، ولكن ما إلى أن ينحل هذا النظام حتى يندلع السلوك الأناني، ويشيع سوء الفهم،

وتتضارب المواقف، ويعجز المتخاصمون عن التفاهم، فيظهر عمق الخلل وفداحة العجز، نتيجة التلقائية الثقافية، حين تنحل السلطة الضابطة في أي مجتمع.

الكيانات الثقافية كيانات متمايزة

يرى البليهي أنه نظرًا لأن كل فرد في المجتمع يتشرب الثقافة السائدة في بيئته الثقافية، وبالتالي يتشكل فكره تبعًا لذلك، مما ولّد مجتمعات عنقودية كل مجتمع يرى أنه هو الأفضل والأصح، وينظر إلى غيره من المجتمعات على أنها على خطأ وقد جانبت الصواب. هذه الصورة ولدت التنافر بين المجتمعات، بل الحروب واللجوء إلى منطق القوة والإخضاع. ويرى أنه لكي تتحرر الإنسانية من هذه المعضلة وتعيش بتناغم وانسجام مع المجتمعات الأخرى، عليها أن تتخلى عن تلك الثقافات السائدة وتتجه إلى التفاهم والإقناع مع المجتمعات الأخرى. على قادة الفكر والفعل في العالم التركيز على تحرير الإنسانية من ركام التاريخ لتستخدم العقل بدلا من العضل.

ويبدو لي أن إشكالية محدودية المفكرين في العالم -كما أشار إلى ذلك المؤلف في غير ما موضع- لن تنسجم مع هذا التنظير. فإذا كنا نتكلم عن البشرية بتعدادها الذي يتجاوز السبعة مليارات إنسان، والمفكرون الفلسفيون لا يتجاوز عددهم الثلاث خانات في العالم وأنهم منبوذون ومارقون في مجتمعاتهم، فكيف تتقبلهم باقي المجتمعات وكيف يكون تأثيرهم؟! أضف إلى ذلك وجود ثوابت في كل الأديان ومنها ديننا الإسلامي التي تنص على «ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم قل إن هدى الله هو الهدى ولئن اتبعت أهواءهم بعد الذي جاءك من العلم ما لك من الله من ولي ولا نصير» البقرة ١٢٠. إلا إن الإسلام -وهو دين المعاملات ودين الاخلاق ودين العدل ودين الإنسانية- يحترم العقول، ويدعو إلى حُسن التعامل ليس فقط بين المسلمين، بل حتى مع غير المسلمين من الطوائف الأخرى، ولو التزم المسلمون بدينهم حق الالتزام من غير غلو ولا تسطيح، لسمت الإنسانية وتسامى البشر.. ولنا شواهد كثيرة من سيرة النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم، وسيرة خلفائه الراشدين من بعده والتابعين. ولا يعني هذا الانغلاق وعدم الانفتاح على الحضارات الأخرى، ولكن بما لا يتناقض مع ثوابتها التي تتعبد الله بها.

التكوّن التلقائي للعقول الفردية

يؤكد المؤلف مرة أخرى أن العقل ليس جوهرًا، وإنما هو نتاج لتشرب القابليات التي ولد بها الإنسان لقيم وأخلاقيات ومعايير البيئة الثقافية التي يولد بها. إلا إن هذا التشرب أمرٌ تلقائي، ويحدث منذ اللحظات الأولى للطفولة، ثم ينمو ويتطور بنمو الفرد في كل مراحل حياته، وبالتالي هو يأخذ كل شيء من بيئته بشكل تلقائي ودون تمحيص، ويرى أن غيره من البيئات الأخرى على خطأ وهو الوحيد الذي على صواب. وإضافة لهذه الحتمية والتلقائية فإن إمكانيات الجهاز العصبي الذي تنتقل إليه المعلومات عن

طريق الحواس، هي أقل من جزء من المليار من كم الطاقة الكلية التي تنفث ذبذباتها في البيئة. وكما تختلف وتتمايز المجتمعات، فإن الأفراد كذلك يتمايزون حتى داخل البيئة الواحدة والنظام الفكري الواحد.

تلقائية وحتمية تعدد الآراء بتعدد الأفراد

إن البليهي وإن لم يناقش موضوع الفروق الفردية بشكل مباشر، إلا إنه هنا يقرر أن تعدد الآراء بتعدد الأفراد أمر تلقائي وحتمي. فالفرد الذي يولد بقابليات فارغة يتشرب ثقافة بيته السائدة بشكل حتمي، ويتشربها تلقائيا من غير سؤال ولا استفسار ولا معرفة ولا فهم لكل تلك المتغيرات في بيئته، وإنما يأخذها على أنها مسلّمات، ويتصرف تبعًا لذلك بتلقائية تامه يختلف عن غيره حتى داخل بيئته؛ وبالتالي فإن رأيه يكون مختلفا عن آراء الآخرين داخل بيئته، وإن كان في بعض وليس الكل، إلا أنه سيختلف طبعا عن غيره في البيئات والكيانات الفكرية الأخرى بشكل أكبر.

تلقائية وأولوية وأصالة العقل الأداتي

يفرق هنا المؤلف بين نوعين من العقل: العقل الأداتي والعقل الناقد الفاحص. ويرى أن العقل الأداتي الوسائلي هو الأصل؛ لأنه يتشكل ويتكون نتيجة البيئة الثقافية المحيطة والمغذية له عن طريق الحواس، يعزز ذلك النظام التعليمي الذي يكرس توجيهه إلى العمل والإنتاج والتركيز على وسائل الكسب؛ كما تعززه أيضا النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تكرس الإعلانات والامتيازات للمتفوقين في التعليم اضطرارا، كما يسميهم المؤلف وليس للتعلم اندفاعا. لقد أحالت تلك النظم كما يراها المؤلف الفكر والعلم والمعرفة إلى مجرد أدوات ووسائل عملية ومهنية من أجل التمكن والهيمنة. لقد استغرقت تلك النظم تفكير الأجيال وكرّست اهتمامهم للتعلم اضطرارًا من أجل العمل، ثم استهلكت حياتهم في الأداء العملي المهني.

أما العقل الناقد الفاحص، فإنه أمر غريب وغير طبيعي، ويتطلب التحوّل إليه تحولات عميقة تبدأ بأهمية إدراك تلقائية وأولوية وأصالة التفكير الأداتي الوسائلي أولا.

ويشير الباحث إلى أن الناس يكونون عقلانيين نسبيا فيما يتعلق بالتعاملات اليومية.. أما التصورات ذاتها والمعايير والقيم والاهتمامات فلا تكون محل شك ولا مراجعة ولا تحليل ولا تحقّق.

ويمضي المؤلف في مناقشة سلبيات العقل الأداتي الذي يرى إلى أنه هو الأصل؛ لأنه انبثق من تشرّب الفرد لثقافة الكيان الفكري الذي نشأ فيه. هذا الفكر الذي يكرّس التعلم المهني المحسوس من أجل العيش والكسب، وليس من أجل التطور والتحضر الأخلاقي الخلّاق، من حسن الظن والعدالة الذاتية والمحبة الفطرية للآخر وغيرها من المُثُل العليا.. ويرى قصور تلك العلوم التي تكرّس هذا النوع من التعلم الاضطراري لأنها ببساطة جزّأت العلم

والعالم إلى جزيئات متفتته؛ فأصبح من يدرس الطب يتخصص في جزئيات معينة، وكذا بقية العلوم. «جزيئات العلوم بقيت ممزقة بين ملايين العقول». ويمضي ليقول: « إلا إن تكوين رؤية علمية عن العالم لا يمكن أن تتحقق بالتخصصات المجزأة ذات الهدف المهني العملي» ص ١٥١. إلا إن المؤلف هنا يظهر تأثره بالفكر الفلسفي الذي يرى أن العلوم كلها لا بد أن تنضوي تحت مظلة فكرية واحدة. وحسب تعريف ديورانت للفلسفه كما يقتبسه المؤلف في صفحة ١٦٠ «هي محاولة الإنسان إلى أن يفهم الوجود في مجموعه، هي بحث جريء عن العلل الأولى للأشياء ومغزاها النهائي، وعن معنى الحق والجمال والفضيلة والعدالة والإنسان الأمثل والدولة المثلى». ولعل فلسفته هنا وتبريره لوجود نوعين من العقل أو العلوم هو نتيجة حتمية لمكر التاريخ عند هيجل.

توضيح معادلة الريادة والاستجابة

الريادة

عمل فكري مبدع أصيل يقود التغيير الكلي في المجتمع. وليس كل عمل فكري مبدع يقود إلى الريادة بمفهومها الشامل الكلي.

النظام الفكري

- التفكير التلقائي وهو النظام الأساس الأوّلي والعام لكل البشر في مختلف الكيانات الثقافية. إلا إنه التبرمج بكل قيم المجتمع ومعاييره وعاداته، دون تمحيص أو سؤال.
- التفكير الفلسفي، وهو نظام القلة المفكّرة من الفلاسفة، وهو نظام فكري مغاير ومباين لكل الثقافات. وهو يمثل قطيعة مع التلقائية، وانفصالا عن الثقافات السائدة في كل مكان. ويتخلق هذا النظام بفعل الشك في النظام الفكري التلقائي وحرقة الأسئلة حول الوجود.
- نظام التفكير في التعليم الجمعي. هذا النظام مزيج من النظام التلقائي والنظام الفلسفي فهو يأخذ بالنظام الفلسفي فيما يتعلق بالعلوم والتعليم، ولكنه يبقى محكومًا بالنظام التلقائي فيما عدا ذلك.

العقل جوهر أم مكتسب

تشير معظم الدراسات إلى أن العقل ليس جوهرا يولد به الانسان وإنما هو نتيجة حتمية للثقافة السائدة. فكل مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه.

فالفرد يتكون عقله تلقائيا من خلال ما تنقله حواسه من أسرته إلى دماغه، ومن هذا التكون التلقائي انبعث الوعي تلقائيا.

العقل في أصل وجوده قدرة عملية وليس جهازا. فاستجاباته نفعية تلقائية مرتبطة بمطلب البقاء، أما التحقق المعرفي فهو مطلب طاريء.. الخ.

لكل أمة نظام فكري تلقائي التوارث حتمي الهيمنة

الأمم تخضع لنظام فكري خاص بكل أمة (كيان ثقافي) يتم توارثه بشكل حتمي.

الأمة مملوكة لثقافتها وليست مالكة لها

ولا يمكن تغيير تلك الثقافة أو التخلي عنها، ولكن يمكن استغلالها من داخلها بتضخيم بعض قيمها وتركيز الاهتمام على ما يخدم التوجّه الذي يراد له إلى أن يسود.

الثقافة تعزل المنتمين لها عن إدراك طبيعتها. وكل ثقافة مستقلة عن الثقافات الأخرى ولا تقبل التزاوج معها، وإنما قد تتفرع وتنقسم إلى مذاهب وطوائف. كما أن توارث الثقافة أمر حتمي وليس اختيارياً.. ولنا في النسيج الاجتماعي الأمريكي خير مثال.

العقل لا يعمل طليقا، وإن هذا التقييد القوي العميق هو معضلته الكبرى.

تبعا للنظام الفكري تكون الريادة

- الريادة في مجال محدود ضمن نطاق المجال الذي يعمل به الإنسان.
- الريادة الخارجة عن المألوف والحسّ المشترك؛ كالمخترعات، وكروية الأرض.
- الريادة الفكرية التي تكسر الإطار الثقافي السائد وتؤدي إلى نقلة فكرية كلية في المجتمعات؛ كالريادات الفكرية الفلسفية.

تكون الريادات

الريادات في عمومها تحدث دون تخطيط. إنها عمل فكري تحدث بشكل تلقائي تنساب انسيابا وتأتي كإلهام. وكما يقول نيتشه: «الفكرة تظهر عندما تريد هي وليس عندما أريد أنا».

الاستجابة

الاستجابة هي قبول الأفكار الريادية والعمل بموجبها. فالتحضّر والتطوّر لا يحصل إلا بوجود عنصرَيّ الريادة والاستجابة الكافية.

نموذج الريادة والاستجابة

إرادة - نظام فكري - استجابة - تطور.

معوقات الاستجابة الكافية

١. طبيعة الإنسان نفسه. فالإنسان كائن تلقائيّ حسيّ نفعيّ انفعاليّ، تتحكم به البرمجة التلقائية والمشاعر العميقة والمتطلبات النفسية والجسدية، ولا يرتقي إلى مستوى الموضوعية العلمية والفكر المحض إلا إذا أمضته رغبة حادة بالتحقق؛ وهذا أمر في غاية الندرة.

٢. النظام الفكري الذي ينشأ فيه الانسان. فلكل أمة نظام فكري خاص تلقائيّ التوارث وحتميّ الهيمنة.

٣. قانون القصور الذاتي. حتمية الثقافة تولد العقل الجمعي؛ إذ يصبح الفرد بعقلية الجميع ويدور في فلكهم، ولا يمكنه الخروج عن ما هو مألوف ومعروف، وإلا اعتبر مارقا خارجا عن منظومة الفكر الجمعي. هذا العقل الجمعي وكذلك العقول الفردية محكومة بقانون القصور الذاتي؛ إذ لا شيء يعلو على الذات.

٤. الجهل المركّب. فالناس يندمجون في حياتهم ويتوارثون ثقافات مجتمعاتهم، ويرون أنها هي الأصح والأصلح، وما سواها من ثقافات غير صحيحة.

وتنشأ تبعا لذلك الصراعات والحروب والمشكلات بسبب ذلك الجهل المركب الذي لا تفيد فيه المعلومات مهما كثرت. فالمعلومات تملأ وتجيب الجهل البسيط فقط، أما الجهل المركّب فيكمن علاجه في الفكر الناقد الفاحص الممحص.

٥. نظم التعليم في العالم. إذ درجت وتأسست تلك النظم على تعميق ثقافة العمل والإنتاج من أجل العيش، فانغمس الناس في الأعمال، ولهثوا وراء لقمة العيش وانصرفوا عن التفرّغ للتفكير الناقد. فالتعليم اضطرارًا لا يقود إلى التطور.

٦. تغلغل العقل الأداتي الوسائلي. العقل الأداتي الوسائلي هو الأصل؛ لأنه يتشكل ويتكوّن نتيجة البيئة الثقافية المحيطة والمغذّية له عن طريق الحواس، ويعزز ذلك النظم التعليمية التي تكرّس توجيهه إلى العمل والإنتاج والتركيز على وسائل الكسب.

٧. التركيبة الاجتماعية والسياسية التي تكرّس الإعلانات والامتيازات للمتفوقين في التعليم اضطرارا على حساب المتعلمين اندفاعا، الذين يعانون الرفض والتهميش ونعتهم بأقذع الأوصاف.

٨. طبيعة مقاومة التغيير. الإنسان عدو ما يجهل، يستوحش من الجديد وينفر من غير المألوف ويستصعب الجديد. فطبيعة الحسّ هي التي ثبتت المألوف لأنه اختبره وتفاعل معه وشعر بالاطمئنان لوجود السواد الأعظم من الناس مغتبطين به، أما الجديد فهو مخالف للمألوف ولا يعرف ما الذي سيترتب عليه.

٩. السلبية التي ينظر بها المجتمع للرواد. لكل فعل مخالف لما اعتاده المجتمع ثمنه وضريبته. فالخروج على قيم المجتمع ومعاييره وأخلاقه مدعاة إلى النبذ والطرد والبراءة. ولكون الإنسان كائن اجتماعي يميل إلى مجتمعه ويانس بقربه ويستوحش بالبعد عنه، فإن الخروج على المجتمع يتطلب شجاعة وصمودًا وإرادة قوية وقليلون هم الذين ينجحون في ذلك. وتذكر المصادر إلى أن الرائد المؤثر يتحلى بأربعة أوصاف: الاستمرار في منهجه، والاستعداد للتضحية بوقته وماله وصحته وسمعته، والاستقلالية في فكره، والصمود في موقفه.

ملاحظات فنية على الكتاب

١. لم يذكر المؤلف منهجيته في الكتاب، وذلك أوجد تكرارًا كثيرًا لبعض المفاهيم امتلأ بها الكتاب.

٢. الكتاب خلا من قائمة المراجع مع أنه مليء جدا بالاقتباسات.

٣. لم أجد توثيقا للاقتباسات في الكتاب من حيث ما جرت عليه منهجيات التأليف!

٤. الكتاب مليء بالانتقاد الكبير للتعليم النظامي وللمتعلمين اضطرارا ولأصحاب الشهادات.

* كاتب من السعودية.

شتيوي الغيثي

في ديوانِه الأول "لا ظِلَّ يَتبَعُني"

غنائياتُ الإيقاعِ وإشراقاتُ الرؤى

■ أ.د. محمد صالح الشنطي*

الديوان الأول

الابن البكر أثير عند والده؛ فهو الذي يمنحه صك الأبوة ويشعره أن الحياة عطاء، وأن للعطاء معنًى يفوق المعاني كلها؛ ويشعره أن وجوده لن ينتهي بانتهاء عمره؛ بل يظل أثره ماثلا في إبداعه.

وكذلك الديوان الأول للشاعر بطاقة هوية ووثيقة ملكية؛ وبشارة بالآتي؛ من هنا آثرت أن استشيم لحظة الإبداع الأولى؛ فغيمتها مغدقة، وبرقها لن يكون خلّبا، وشاعرها ينتمي إلى عالمٍ ظليلٍ كم تفيّأت ظلاله، فما انحسر ظله يومًا، وما خذلتني بروقه التي طالما قرأت في ألقها البشارة القادمة؛ بل جادت سماؤها بإذن ربّها بديمة مدرار.. وبباقة من الإبداع لها عبير المسك ونشر الورد.

في ديوانه الأول (لا ظل يتبعني) يتبدّى الشعور بالذات لدى الشاعر شتيوي الغيثي، ومنذ العنوان يساورنا الشعور بأن الأنا الشاعرة تحسُّ بالعزلة وتضيق بالغربة، فهو وحده يمضي بلا ظلٍّ وحيدًا حتى من أفياء شجرة تشعره يحتمي بها من وقدة الحرّ.

ومنذ الإهداء، يستبد به قلق الوجود، فهو يهدي الديوان لوالديه الذي كان مجرد حلم في مخيلتهما، ويرجو أن يكون خلقا سويا كما تراءى لهما، فتحقيق الذات أمر يشغل الشاعر، يبحث عنها كونًا ماثلا في الآخر الذي هو مرآته، وبخاصة الأنثى، التي يرى أنها علة الوجود وتمام الكينونة؛ فهو



شتيوي الغيثي

يشعر أن إدراكه لصنوه الذي يتوق إليه، ويتوحد فيه حدَّ الفناء الصوفي، هو الآخر الأنثى المعشوقة، كل ذلك يأتي في مرحلة تشكّل الوعي بالحضور الحقيقي.. حتى إذا تم له ما أراد، بدأ يخرج من قبو الذات ليستكشف ما حوله ومَن حوله.

البحث عن الذات

يتكون الديوان من ثماني عشرة قصيدة: بعض هذه القصائد تتعلق بالمرأة وتنتمي إلى مرحلة من العمر تتألق فيها الذات في بحثها الدؤوب عن صنوها الآخر، وتنخرط في حالة وجدانية أشبه بنوبة عشق تجذب الذات إلى محيط المعشوقة التي تتحول إلى كائن نوراني، يضيء ظلمة القلب، ويبدد حزن الفؤاد: وأما البقية الباقية فيبدو الشاعر فيها وقد انعتق من قوقعة التوحّد والفناء، ليرتطم بالتحدّيات التي تستثير كوامن روحه ولواعج قلبه.. ليخوض صراعا مع معطياته، فيدلف إلى عالم الواقع، بعيدًا عن الأحلام الوردية التي تتألق فيها الأنثى ضياء وبهاء.

التوحد والفناء

في قصيدته الأولى في الديوان الموسومة ب (تصوُّف)، يتوجه الشاعر بكليته إلى مخاطبة الآخر الأنثى، فهناك ركنان أساسان في القصيدة، ضمير الذات الشاعرة المخاطب (بكسر الطاء)، وضمير المخاطبة (بفتح الطاء) من أول القصيدة إلى آخرها، والقافية المطلقة تنتهي بياء المتكلم في مجملها، وما بين الضميرين تنهمر النجوى من الأنا الشاعرة في طقوسية تصل إلى درجة الابتهال، تتوق للتوحُّد والفناء في فيض سخيٍّ للتداعيات التي تنثال بعفوية، مفردات عاشقة تنحدر في تلقائية دافقة، ولعل اللافت هذه الكثافة الملحوظة في استخدام أساليب النداء التي تتخلّل النص، وما يعقبها من ذكر كنائيٍّ عن المحبوب في توسّل واستسلام،

تتبدّى الذات واصفة موصوفة في تقابل واله؛ فهي تصف حالتها في ذروة الألم والنشوة، وتصف المعشوقة في أبهى صورها؛ فهذه المقابلة المزدوجة تعبر عن احتدام وجدانيّ متأجّج.

وتأتي المشاهد متوالية تصوّر العاشق في تجليات طبيعية كونية:

كففت عني غيثا كنت غيمته
ظمآن أشرب من نيران تنوري

أتيتك الآن أستسقيك من ظمأ
رمضاء حبك أدمتْ بعض تسطيري

وفي صور مجازية ذات طابع كنائي الدلالة في صيغها الاستعارية قريبة المتناول، ولعل المقصود بكنائية الدلالة.. إشارتها المباشرة التي لا تحتمل التأويل والاتساع في المعنى كما هي الحال في التعبير الاستعاري، وأخرى ذات بعد روحي تستدعي نصوصا غائبة متناصّة مع بعض ما جاء في كتاب الله العزيز في شكل من أشكال التعالق النصوصي القائم على الامتصاص والتحويل، وليس مجرد الاقتباس متجاوزة المفهوم البلاغي التقليدي، غير مقيّدة بحرفية النصوص؛ بل مستلهمة روح النص متماهية معه ومحايثة له في جملة من التمثّلات والصور تستدعي أجواء روحية خالصة تنسجم مع عنوان القصيدة (تصوّف).

إني تصوَفت في عينيك منتشيا
يا جذوة النار كانت جانب الطور

محراب عينيك طول العمر معتكفا
إليه فانكشفي يا درة الحور

صليت جنات عدن في شفاهك..في
خديك في ناهد من مرمر جوري

وفي المقابل، تأتي بقية الأبيات لتستأثر بعالم آخر يقابل تلك الأجواء الروحية التي تمثّلها في أبياته السابقة، فهي ببهجة الدنيا ورونقها، وبحر من النور وزهر اللوز وفراشة، وما إلى ذلك من تمثّلات استعارية تستجلب أجواء المتعة الباذخة والجمال الأخّاذ في صوره الحسية في مقابل تلك الأجواء الروحية.

ما بين النداء والتقرير والوصف الكنائيّ والاستعاريّ والتكثيف للفاعلين الرئيسين الذات والآخر، والتقابل بين المعنويّ والحسيّ، والروحيّ والدنيويّ، والمناجاة والتقريري، والوصفيّ والمجازيّ، تتبدّى شعرية النص في إطار إيقاع تفعيلات البسيط التي تستوعب سردية الذات الطامحة إلى تحقيق وجودها.

وتستعلن هذه الظواهر الأسلوبية في هذا الديوان في القصائد التي تبدو فيها الذات في شتّى تجلياتها، ولكنها تخرج من عباءتها لتلتحم بالكلّ الجمعيّ وتصوّره طرفا آخر يقابل الأنثى المعشوقة، فتعيش مرحلة المكابدة بين طرفين أحدهما يستكمل وجوده من خلاله، والآخر يحول بينه وبين هذا الوجود، يتمثل ذلك في قصيدته (أغنية في وجه الخناجر) التي تجسّد هذا الصراع، فثمة ثنائية تقوم على التضادّ بين الأغنية، والخنجر بين لحن الحياة ولون الدم، وهنا يبرز عنصر جديد هو عنصر له طابع صراعيّ بين الفناء والبقاء، وهذه إضافة جديدة دخلت على خط العشق، فبينما كانت الثنائية في القصيدة السابقة قائمة على التكامل والتوحّد، يضاف إليها عنصر جديد وطرف جديد يبدو عائقا في طريق التحقّق، وهذا يذكرنا بـ(مورفولوجيا) الحكاية عند

«بروب» في حديثه عن نحو الحكاية وبنيتها، وذلك حين يتحدث عن الحوافز والعوائق. ولكننا هنا في معرض تحققّ الذات والحيلولة بين الأنا والآخر المعشوق، وهذا يقودنا إلى استحضار السياق على المستوى الفردي والجماعي، والحراك السيري الذاتي، والحراك التاريخي الجمعي؛ على أية حال.. فإننا في هذه القصيدة لا تفارقنا نغمة المناجاة التي ترقّ نبرتها حتى تلامس سقف الاستغاثة، فثمة مَن يعمل على الحيلولة دون الهدف دون التوحّد مع الآخر المحبوب، فيعلو الصوت وتتكاثف أساليب الطلب في صيغة الأمر الصريح الذي يبدو التماسًا ودعاء في إلحاح ووتيرة متسارعة ومكثّفة ومتلاحقة، وتتبعها لهجة تتوسّل بالتقرير والتوكيد وذكر بدهيات يتم التذكير بها لطرفي الثنائية العاشق والمعشوق:

مثل نجد أنا سأحيا طويلا
حين في الحب دائما تمطريني

أنت أحلى قديسة في حياتي
فاسكني في قصيدتي وعيوني

ويسلك النهج ذاته في تجلّيات الأنثى المعشوقة، فهي زهر الحياة، وغزال، ونخلة، وغابة زيتون، وقصيدة، ولحن، وواحة من ضياء. وهذا التراكم الكمي القائم على التشبيه يحدث تحوّلا كيفيًا يدعو الشاعر إلى البوح بمكنونات الذات وهمومها، والشكوى من الآخر الذي يعيق ويعرقل، وتبدو الذات المعشوقة في مقابل الذات المعيقة؛ فالشاعر يتوق إلى الاتحاد معها لمواجهة هذا الآخر العدواني، الذي ينهمك في وصفه كما فعل مع الآخر الأنثى المعشوقة؛ ولكن من خلال الحركة والفعل؛ وليس عبر التقرير والتجريد، فهم ربعه الذين ذبحوه، وهم الذين طعنوه وطردوه، وهم الذين تآمروا عليه، متعاونين مع الحياة التي ضيعته؛ وهنا يستحضر النص القرآني متمثّلا به:

دثريني، فإن قلبي حزين
وأنا الحزن في عيون الحزين

و في قصيدة (سأعلن أنك السماء) محطة شعرية فاصلة، يخلص فيها الشاعر إلى حيث المستقر ذروة الفناء في المحبوب؛ فقد اختار عبارة مركزية تتكرر على نحو منتظم، وهي عبارة «سأعلن أنك أنت السماء» التي تتشكل في تجليات تعبيرية تظل مشدودة إلى دلالتها الأصلية، وتتبدّى فيها إشارتان سيميائيتان: الجهر والرفعة، فالإعلان إيذان بالحسم؛ فلم يعد الأمر يحتمل الإخفاء والإسرار، كما أن السماء تعني العلو والرفعة والظل، فهي تعلو على ما عداها من الكائنات، والمقاطع العشرة وفضاء القصيدة الكتابي الذي يعيد توزيع أجزاء البيت الشعري، كل ذلك له دلالاته؛ فعدد المقاطع عشرة، وهو عدد يشير إلى التمام، عقد مقفل هو تعبير عن اكتمال الموقف الشعري، والمقطع المتكرّر أشبه بالطرقات المتتالية التي تنبّه إلى جدّية الموقف، كما أن الميم الساكنة تومئ إلى السكون ونقطة الانتهاء، فضلا عن الاتكاء على تفعيلة المتقارب التي تتحدّر متناغمة مع الإقرار والاستقرار. وجدل النفي والإثبات في القصيدة ظاهرة أسلوبية بارزة، والفعل والذاتي وما يوازيه من فعل كوني، والبدء والمنتهى، ثم اللازمة الشعرية وتداعياتها ولوازمها ومفارقاتها، والاستقصاء بمطاردة التفاصيل والإحاطة بها، وأفعل التفضيل، وازدواجية التشبيه على هذا النحو:

سأعلن أيتها الساحرة
بأنك تستلهمين رحيق الزهر

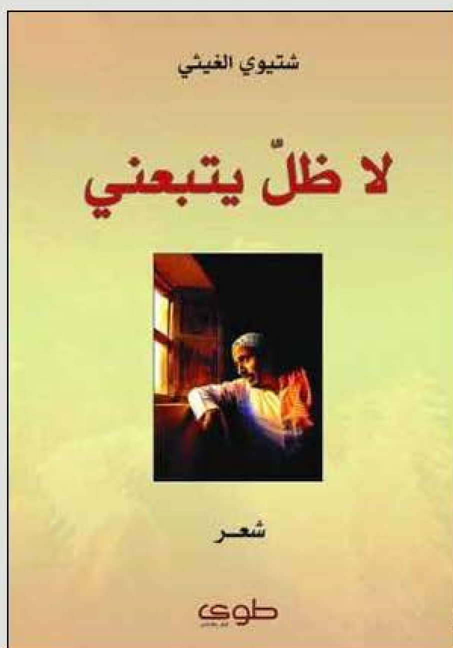
ولون الزهر وحب الزهر
وأنك تغتسلين بضوء القمر

التحوّلات والتجليات

و في كل مقطع من مقاطع القصيدة يتمثل الشاعر المحبوبة في مشاهد وتحولات تستقصي تجلياتها؛ فهي أول أنثى وآخر أنثى وكل النساء، وهي السحب التي يسافر فيها قطرة من مطر، وهي أجمل أنثى، وهي الساحرة، هي الأميرة والقصيدة، وهي طفل من ياسمين، وهي الحبيبة كانت وما تزال، وبعد كل هذه التجليات يريدها خالصة له:

فكوني الحبيبة
كوني الحبيبة
كوني الحبيبة

وتبدو الظاهرة الأسلوبية الأبرز في قصائد الشاعر المتعلقة بالآخر الأنثى التكرار واستثمار الإيقاع الناجم عنه في ترديد اللازمة، وخصوصا في أسلوب الطلب (الأمر)، ويعكس ذلك فَوَرانًا وجدانيًا إذا صح التعبير، فثمة إلحاح واضح تأكيدًا على اشتعال اللحظة بالمشاعر الجياشة تجاه المعشوقة؛ ففي قصيدة (عيناك مي) تتكرر عبارة «بعينيك مي» ست مرات في الستة أسطر الأولى، وفي مطالع المقاطع الخمس الأولى من القصيدة، و «بعينيك مي» في مبتدأ المقطع الأول وختامه، فضلا عن تكرار الصيغة النحوية التي تبدأ بالفعل المضارع، وتكرار الفعل تسقط، وفي المقاطع الستة الأخيرة تتكرر عبارة «أيا امرأة»، ناهيك عن مفردات أخرى، مثل «حتى حدود» و«كل»



المضافة إلى الفراشات والدلافين، عبارة «من خلال القصيدة»، وهذا التكرار الذي يثري تفعيلة المتقارب تنساب محتشدة بالانفعال، فضلا عما أشرت إليه من تكرار للصّيغ الطلبية؛ أمرًا، ونداءً، واستفهامًا.

في قصيدة (لقاء) وإن جاءت متأخرة في ترتيب قصائد الديوان، فهي تمثّل ذروة المرحلة الوجدانية التي تصل فيها الذات الشاعرة إلى قمة الفرح، في مناجاة شاعرية تخال ضمير المتكلم الجمعي (نا) تعبيرًا عن الانصهار في بوتقة الحب، فيتحول اللقاء إلى حالة وجدانية فريدة في أجواء كونية يرفدها الزمان والمكان في تجلياتهما الربيعية، والمناجاة الهامسة، ولوازم الفرح من ضحك وطرائف وحكايات وتوصيف يسترفد معين اللغة بحقول الدلالة فيها، فتأتي صورة المحبوبة تمثالاً من عاجٍ قد نفخ فيه الشعر فاستوى كائنا شعريا في لوحة تشكيلية بالغة

البهاء، واستوفى عناصر الحركة والصوت والضوء واللون، وحشدها بعناية ونضد تفاصيلها بحرفية بالغة، وأطلق بلبل التأويل من قفصه الذهبي ليحلق في فضاء المعنى كما يشاء:

قمرٌ على طرف الأريكة جالسٌ
وأنا احترقت هنا كعود ثقاب

عينانِ نضّاحتان خلف نقابها
فبأي آلاء الهوى أسرى بي

ويدان مصقولان خلف عباءة
هل يسكن الياقوت تحت إهاب

استثمار للمفردات القرآنية في نهج استعاري خصب في دلالاته المرجعية عبر تناصّ يقوم على التمثل انعتاق العلامة من قيودها الإشارية لتحلق في فضاء جديد، على الرغم مما يبدو خللاً إيقاعيًا بسيطًا يلمحه المتلقي على نحو ما، وذلك في قوله (أسرى بي)، لقد استرسل الشاعر في تشكيل اللوحة بكل تفاصيلها، ولكنها لوحة تنزاح مفرداتها وتتأبّى على التصوير المباشر لتغزو مناطق قصية لا يرتادها إلا من صفت قريحته، فلسنا أمام مشهد تزيّنه الخطوط والألوان؛ بل نحن أمام صياغات استعارية ذات دلالات عميقة تتجاوز السطح الظاهر إلى العمق ملتقطة نبضًا سريًا خفيًا، فالعشب الذي ينبت في المسافة بين العاشق والمعشوق، والحمام الذي ينزل على غدير المحبوبة والصباح محراب الهوى والعشق.. لغة استعارية تلتقط دقائق نفسية بالغة الخفاء.

المرأة والمدينة

وكما سبق، فإن الظواهر الأسلوبية التي لم تقتصر على ظاهرة التكرار فيما يتعلق بالقصائد التي يكون الخطاب فيها يتصل بالآخر المرأة والمدينة، بل تشمل مجمل الخطاب الشعري في الديوان أيضا؛ فالمدينة تتماهى مع المرأة في وجدان الشاعر كما في قصيدته (صديقتي بيروت)، فقد كان التكرار ظاهرة بارزة فيها، وهذا التكرار المقرون بتوالي الصفات التي تبدو تمثلاتها في القصيدة عبر التمظهرات المجازية، حيث يخلع الشاعر عليها صفات الأنثى؛ فهي الصديقة والجميلة والأغنية والحرية التي تقابل وجها آخر للمدينة التي يصفها بنعوت مضادة، وفي مقابل الفرح والانطلاق والحرية التي ينشدها الشاعر هناك النقيض الذي يصفه الشاعر بمفردات تنتمي إلى حقل دلالي مختلف.

ويصرح في ختام قصيدته بأن بيروت هي المرأة، التي لا يمكن إلا أن تكون كذلك متماهية في القصيدة بالأنثى المعشوقة:

بيروت يا صديقتي
بيروت يا صديقة السماء

هل ممكن ألا تكون امرأة
غيرك-صديقتي-تنام في الأحشاء

وتمثل قصيدة بيروت نقلة رؤيوية وجمالية في الديوان؛ إذ ينتقل الشاعر من التعلق بالآخر الأنثى إلى الآخر المدينة التي تتماهى معها.. ولكنها لا تكونها، ولكننا هنا لا نتحدث عن تطور في الزمان، فقد تتزامن القصائد التي قيلت في المرأة مع الأخرى التي قيلت في المدينة، نستنتج ذلك من تاريخ إنشاء كل قصيدة كما أثبته الشاعر، وهذا التزامن الذي نلمحه له دلالته التي تنتمي إلى مرجعيات ثقافية واجتماعية؛ ففي هذه المرحلة تتبدى اهتمامات الشاعر ومواقفه وتوقه إلى الحب



مشاركة شتيوي الغيثي في أمسية شعرية بمدينة سكاكا

للمرأة والوطن والحرية والانطلاق. ففي قصيدته (نقوش على جدار حائلي)، تنتصب حائل مدينته الأثيرة حبيبة يبثها نجواه ويشكو همّه، إنها الصدر الحنون الذي يأوي إليه بعد أن حالت الحال وانهارت الآمال أو كادت؛ ثمة إيقاع حزين، ومعجم حزين، وأنين يسكن الكلمات، وهي في نظري من أجمل القصائد في الديوان؛ لأنها تعبر عن تجربة الصدمة التي واجهت الشاعر حينما فارق المدينة، فنأَتْ به عن حضن الأم ورفقة الصحاب، وقذفت به في أحضان الغربة بعيدًا عن الأهل والخلان، يعاني احتدامًا من نوعٍ جديد لم يألفه؛ وهنا، تتبدّى لغة الشاعر محتشدة بنبرة اعترافية شجيّة باكية، مستثمرًا مخزون الذاكرة الذي يتدفق بتفاصيل حميمة عن المكان والزمان البشر، ولا تفرقه ظاهرة التكرار الملحاح، فهو يتلظى بجمر العاطفة المشبوبة، يتقرّى الملامح ويقتنص المواقف في متابعة دؤوب، وتداعيات تنهمر بلا هوادة؛

ولذلك، يتبدى التداخل بين الصيغ الأسلوبية التي تتجسّد فيها الدهشة عبر كمّ الخبرية التي تتدفق، والصيغ الاستفهامية بما تثيره من قلق وزعزعة لما وقَرَ في النفس واستقر في القلب، وليس غريبًا أن تُراوِح الأسئلة بين تلك التي تتساءل عن المكان، والأخرى التي تستفهم عن الحال (أين وكيف):

كيف يا حائل أصوّر ما بي
وحروفي من قهرها خرساءُ

أين حريتي التي سرقوها
كيف ماتت دفاتري الزرقاءُ

جماليات الالتفات

جماليات الالتفات تتبدى في تحوّلات الضمائر وتنوّع الخطاب؛ فهو إذ يخاطب حائل بوصفها عشيقة معشوقة، في تشكيل لغوي متماوج، يتمثل في ذلك التساؤل الحائر ثنائي الأطراف (وجهك أم الحب)، اقتران جميل بين الجمال الحسي والمعنوي، اسم

الذات واسم المعنى، ثم ذلك التذييل الذي يجيب عن السؤال مساويًا بين طرفي هذه الثنائية «تتساوى في عيني الأشياء»، ثم الإفضاء عبر النجوى، ومن ثم الالتفات في صورة الاستدراك الذي يعبر عن شوق لا يريد أن تفوته شاردةٌ ولا واردةٌ فيه تعلقا بكل التفاصيل، وهذا الارتباك أمام الحبيبة عبر التساؤل المتلهّف والاعتراف الصريح، ثم العتاب اللطيف عبر أسلوب كمّ الخبرية للتذكير والتكثير:

كم حبيب خبأته في ضميري
خطفته المدائن الهوجاء

كم صديق نسيته من زمان
أحرام على الصديق الوفاء

وفي قوله «أحرام». إشارة شفيفة لنص يومئ إلى الغربة والحزن اللتين عانى منهما أحمد شوقي في منفاه، مستدعيا قوله « أحرام على بلابله الدوح»، حركة لغوية دلالية تقابل جَيَشانا داخليًا هائلاً، وبعدها.. تلك مكاشفة شاكية باكية عبر جملة من الاستفهامات الزاخرة بالمفارقات غير المألوفة التي تتناقض مع المنطق؛ من هنا، كانت هذه السلسلة المتوالية التي تزخر بأساليب الاستفهام، وهذا التعاقب بين أساليب الطلب من نداء واستفهام وأمر، ثم ألوان من الأخبار ما بين ابتدائي وطلبي وإنكاري ونفي وتكرار، جَيَشان لغوي يعبر عن لهيب يندلع بين الجوانح في لحظة شعرية ملتهبة بشواظ وجداني، ثم تأتي لحظة الختام حيث يُلقي الشاعر بنفسه في أحضان مدينته المعشوقة.

شبكة متواشجة الدلالات والتشكيل ما بين المفتتح والاختتام: تأمل لفيْض الجمال والجلال، ثمة مناجاة واسترجاع لجميل الأيام والأحلام، وهيام في فضاء الذكريات، ثم شكوى ونجوى واعتراف واستدعاء لمدائن الحزن، واستشامة لبرق خلّب فوق أرض العروبة التي تمزّقت أشلاء ونفثات مصدور، وتمركز في أتون الهم العام بعد أن لم يعد يطيق همّه الخاص، وملامسة لسديم لم يعد قادرًا على تبيّن تضاريس المكان فيه ولا الزمان، وسخرية مُرة وكوميديا سوداء وقاموس متهرّئ يبتذل المعاني في مراوغة لا نظير لها، ومذلّة وكبرياء كسير تحت سنابك الخيول الجامحة، وبعد ذلك كلّه ذاتٌ متعبة تستلقي في أحضان حبيب نأى فكانت اللّقيا، بعد أن اصطلى بجمرة القهر والبكاء. هذه الحالة الشعرية المتلظية أنجبتها طرائق في الخطاب الشعري، احتشدت على نحو خاص بأساليب متواشجة لتفضي علائقها بهذا كلّه في موقف شعريّ وجدانيّ مشتعل.

وبعد حائل تأتي جدة؛ وإذا كانت حائل المعشوقة الأثيرة، فهي فلذة من فلذات هذا الكبد المعنّى، له من الحب ما يفي بحق الوفاء؛ وفاء الأبناء للآباء والأمهات. لم تكن المناسبة إلا الصاعق الذي فجّر مكنون المشاعر المخزونة في الفؤاد حبا وانتماء. وكما هي الحال فيما يتعلق بالحب الأول (حائل) فإن ولَهًا بتراب الوطن وعشقًا للماء واليابسة فيه جعل النداء المتكرر ضربًا من ضروب التعبير عن التعلق والتعالق بين الشاعر وإحدى حبيبتيه (عينيه)، فكانت اللوازم الأسلوبية التي استثمرها في تجسيد حبه لحائل هي ذاتها فيما يتعلق بجدة، وإن كان الحب للحبيب الأوّل أشدّ اشتعالاً وأورى زندا، فقد كرّر النداء وكرّر البوح (آمنت)، وكرّر الاعتراف (رميت)، وكرّر ألوانًا

من الطلب، وكان التعبيرُ الاستعاريُّ سيدَ الخطاب والتماهي مع المرأة المعشوقة أيقونة المحبة:

ناديت للوطن المسجور في دمنا
كالنحل يطلع من صوت الجماهير

ناديت يا وطني.. يا نخلةً بفمي
هلا أزلت عذابات العصافير

الهم العام والهم الخاص

أما قصيدة (كلمات من ذاكرة الحفر)، فهي تنعطف بقصائد الديوان نحو الهمِّ العام ثانيةً دون أن تنعتق من إسار التجربة الخاصة؛ فيستبدل الشاعر بضمير الأنا ضمير الـ (نحن) خطاب المتكلم للجماعة؛ فهو يبدأ بالقول نتذكر، فالضمير (نا) و(نحن) تتكرر في القصيدة في توال وتواتر، ويأتي الالتفات من ضمير المتكلمين إلى ضمير المفرد(أنا)، فلم يعد المخاطب مجهولا؛ بل هو الأنثى الأطهر والأجمل، ثم ينعطف ثانية بعد هذه الالتفاتة إلى الخطاب الجمعي، وتكاد تتوارى أساليب الطلب الانفعالية لتحلّ محلها أساليب الوصف والخبر والتقرير في بوح شجي، ثم لا يلبث الخطاب أن يتجه اتجاهًا آخر جديدًا يقترب من الهجاء الذاتي.. على نحو ما نرى عند نزار قباني وأحمد مطر ومظفر النواب، ولعله يمارس قسوة تلامس السقف الأعلى في الهجاء في قوله:

نحن محفورون حفرا
نحن منخورون نخرا

كالبغايا.. نلعق الأحجار صبرا
كالمرايا نتكسر

ويشتد وجيب الغضب لينفجر معجمًا مفرداته الهجائية تلامس سقف مَن ذكرنا من الشعراء، غضبة مضرية عبر تداعيات تنهمر بلا عائق في تدفق متسارع غزير.

لقد سلك الشاعر سبيل التقرير وأساليب التوكيد والتشبيهات القريبة، التي تناسب هذا الخطاب الشعري المتمرد على الحالة التاريخية برمّته، والتشبيهات مباشرة وأدواتها تتكرّر في إيقاع جهير، ويأتي ذلك عبر المجازات المباشرة، ويتجاوز الخطاب الموجّه إلى العرب لينال الشرق كله عبر الزفرات التي تتبلور نداء واستصراخا، ولذلك يخرج الشاعر في المقاطع الأخيرة من مظلة الخبر إلى النداء الصريح المكتمل بأدواته كافة؛ لقد تحوّل الخطاب من خطاب استعاريّ إلى خطاب كنائيّ مباشر يعتمد على التراكم الكميّ الذي يتبدّى من خلال التكرار:

«عرب نحن هنا
عرب موتى هنا
عرب كسلى هنا»

ثم:

«أيها الشرق الذي يمطرنا عنقود نار
أيها الشرق الذي في كل حال يتقنفذ

أيها الشرق الذي يحلم في الليلة
أحلاما كسولة»

اللغة الشعرية واللغة الفورية

ينحو الشاعر في هذا الديوان الأول منحى الشعراء الذين نزلوا بلغة الشعر إلى الميادين والطرق، ملتقطين حرارة اليومي والواقعي والمتداول، على طريقة نزار وصلاح عبدالصبور وأضرابهم واستلّوا إيقاعاتهم من نبض الناس العاديين، وعمد إلى العبارة القصيرة الموقّعة وتداعياتها وانثيالاتها، صيغة تتشكّل منها أشعارُه في أغلب قصائده

التفعيلية، ويلتقط – مما هو متاح من نثريات الواقع المعاش في الأسواق والطرقات– مفرداته الشعرية، كما في قصيدته الطويلة (مسافرون في الزمن المسافر)، فقد اهتم بالإيقاع والترجيع والتوقيع اهتمامًا بارزًا، وألحّ كثيرًا في استثمار الدفقات الشعرية التي تتكرّر بمعان مختلفة وتفاصيل متباينة؛ ولكنها تصطنع أطرًا وتراكيب متماثلة، واتّكأ على لعبة النفي والإثبات، لقد ترددت أنفاس نزار، وخصوصًا في قصائده الانتقادية، مثل قصيدة (هوامش على دفتر النكسة)، وهذا أمرٌ مألوفٌ سبق أن لمحناه في أشعار الجيل السابق من كبار الشعراء، مثل غازي القصيبي (رحمه الله) الذي أشار إلى ذلك في كتابه (حياتي في الشعر)؛ إنها معطيات المرحلة التاريخية بالنسبة للأمّة، تتسق مع تلك السن المبكرة للمبدع حينما يلتفت حوله، فيجد في أشعار هذه الطبقة من الشعراء ما يلامس أوتار شعوره بالإحباط والقلق على مستقبل الأمة. فتبرز هذه النزعة التي تجلد فيها الذات جلدًا مبرحًا طمعا في إيقاظها.

وهذا سوّغ – على نحو ما – استدعاء التاريخ في مراحل التحولات الكبرى في الأندلس وحواضرها:

خمسة آلاف سنة
ونحن في شتاتنا
نسير في عواصف الصحراء
تشتمنا قرطبة
تشتمنا غرناطة
تبكي علينا دائما نافورة الحمراء
سيد البيد والأسطورة

ولا يقف الأمر عند استذكار المجد الآفل والعزِّ الضائع في الأندلس؛ بل يتجاوز ذلك إلى مَن رحلوا من الشعراء بعد أن أيقظوا الإحساس بهذا الهوان التاريخي الذي تردّينا في شباكه، أمثال الثبيتي؛ إذ عمل على الاشتباك مع نصه الشهير (سيد البيد)، الذي أصبح يعرف به بوصفه شاعرًا مبدعًا، فهو الرمز والقناع، وهو الخطاب والمخاطب، فالشاعر يخاطبه مستذكرًا دوره متلمسًا خطاه مقتفيا أثره، في رثائية جديدة تتجاوز التقليد، وتحاق بعيدًا فتجعل منه أنموذجًا ورمزًا متفاعلا مع قاموسه الشعري، وتراكيبه وصوره الفنية وجماليات شعره، فأساطير الطين والنخل عناصر دلالية رئيسة في شعره، وقد عمد إلى رسم (بروتريه) شعري له يوضّح قسماته الجمالية:

يا سيد الشعر
يا أيها البدوي المسافر للشمس
مثل هديل الحمام
و مثل الزوابع

فكما كان الثبيتي من الجيل الذي أصّل للحداثة الشعرية عبر ديوانه الشهير (التضاريس)، الذي وظّف فيه الأسطورة الشرقية البابلية، ثم اجترح أسطورته الخاصة، صوّره شتيوي بطلا أسطوريًا أيضا، فهو سيّد البيد وسيّد الشعر، وكأنه أبوللو، وهو المسافر للشمس.. فهو كائن أسطوري مرّ كالزوبعة وهدل كالحمام. وهو عاشق معشوق يعشق الشعر ويعشقه الشعر، وهو يسري حيًا في عروق القصيد وكأنه نسغ الإبداع. وهو يفنى في ظواهر الطبيعة والكون ويحل في عروق النخيل والمزارع.

من قصائد الديوان ما جاء عموديًا تناظريا وعموديًا توزيعيًا، أي أعيد ترتيب أجزاء أبياتها في فضاء الصفحة لينسجم مع

شكل القصيدة التفعيلية، ومنها ما جاء على نظام التفعيلة. وليست هذه المسألة شكلية فحسب؛ بل لها دلالاتها، وقد لاحظت من خلال قراءتي للتواريخ المدوّنة في ذيل كل قصيدة أن الشاعر كتب النصوص الشعرية في العقد الأول من هذا القرن الميلادي، وأن آخر القصائد كتبت في ٢٠١٠م، وأنه في ديوانه الثاني قد بدأ مرحلة جديدة انعطفت به إلى مدارج جديدة، وتباشير هذا التحوّل تبدو في بعض قصائد الديوان؛ ففي قصيدته (صباحية إلى بلقيس) يستلهم التاريخ والحضارة.. الأعلام والنصوص، وينفلت الخيال محلقًا في آماد بعيدة تزداد في القصيدة درجة التكثيف ويصطنع ما يقرّب من تقنية القناع، ولكنه يظل سائرا في المسافة التي تقع ما بين الكناية والقناع، فهو حاتم الطائي الذي يعقر حصانه لإكرام ضيوفه، ومحبوبته بلقيس في تجلياتها ملكة تتهادى؛ ومن هنا، جاء عنوان القصيدة الذي سبق ذكره:

حفيدة بلقيس استفيقي؛
فإنني أنا حاتم الطائي جئت مشرّدا
عقرت حصاني للجميع تكرما
ولكنهم قد أسلموني إلى العدا

ملامح ملحمية في إطار غنائي: مقتربات جديدة

وتأخذ الصورة عنده مدى أوسع من المجاز البلاغي؛ إذ تتشكل في مشاهد وتجليات وإشراقات، وتتعدد مرجعياتها، ويسود نفس تتردد فيه إيقاعات ملحمية تعمق غنائية القصيدة، كما تبدو المناجاة وقد تحوّلت طقوسيتها إلى شعائرية جمعت بين عناصر متباينة تفجر مفارقات لها أصداؤها الجمالية، فضلا عن أن القصيدة تخطو إلى مربع تستجلب فيها بعض ملامح أسطورية، وبدت فيها ظاهرة التناصّ تتمثّل النص الغائب الذي كان حضوره في مفردات وإشارات إلى امتصاص للنص وتحويل له.. رغم كثافة حضوره، غير أنه أكثر قدرة على البث الدلالي في اتجاهات متعددة تنأى به عن المعنى المرجعي:

وعرشك يا بلقيس مليون هدهد
يصبحه، فاستأسري القلب هدهدا
لديك بنيت الصبح سرحا ممددا
قوارير نور منتهاك ومبتدا

ويتسع مدى الثنائيات إلى مدى يتجاوز التقابل والتضاد، إلى المفارقة التي تجمع بين أعناق المتنافرات والمتماثلات على حد تعبير عبدالقاهر الجرجاني، فالمقابلة بين الملكة المدنية والشاعر البدوي يلتقيان في فضاء العشق:

أنا البدوي النائم بين نوقه
تصبحه بنت المدينة بالردى
إذا كان وجه الشمس يصحو فإنه
بحسنك مشغول إلى آخر المدى

هذه القفلة التي أنهى بها قصيدته، فجمع فيها أشتات الرؤية الشعرية التي تتجاوز الغنائية التقليدية إلى مشارف ملحمية واضحة القسمات.

هذه مقاربة موجزة، حاولت أن تحاور نصوص الديوان، وتتبيّن بعضا من رؤاه وجمالياته.

---

* أكاديمي وكاتب وناقد من الأردن.

ديوان «حين النوافذ امرأة» لأحمد اللهيب
عبراتٌ مسفوحةٌ على شواطئِ الحنينِ

■ هشام بنشاوي*

من قاموس الشجن، اللوعة والفقد، تنهل قصائد الشاعر والباحث د. أحمد اللهيب في أضمومته الشعرية «حين النوافذ امرأة»، وفي القصيدة التي تحمل اسم الديوان، يكتب اللهيب، بلغة وجدانية شجية مرهفة، عن النوافذ المشرعة للسهر، المتعبة بالنحيب، الحالمة بالمطر، حين تغفو الشوارع وتبتسم أضواؤها للغريب، وترسم واجهة للحزن، حينئذ تغتال شاعرنا الأمنيات، وتنزاح ذاكرة من الحنين، ويهتف لنفسه: «الحزن من أمر قلبي، وما أملك اليوم إلا قليلا من الصبر وبعضا من الذكريات التي لم تزل، فأنّى لقلبي ما تأفكون»، وإذا انسربت قطرة للقاء، ونفر زغب الحواصل عن نومة هانئة، وارتشعت الأنامل في مقبض النافذة، ولاح ابتسام القمر، وفرجة نهر تتماوج أمواهه في السحر، مشى إلى طرف النهر حاملا عصفورتين، ولاذ بجبل النور، مرتشفا الماء من حافة البئر، واقتحم البئر عابرًا نحو النهاية.

وفي قصيدة «جنة من زنابق أهدابها»، يستهل أحمد اللهيب دخول هذا الفردوس بوصف عين المحبوبة، التي تشبه انبثاق الضياء على لوحة خالدة، وحين تومئ يتهادى السكون إلى مهده، ثم تولي إلى روحه شاردة، أما المقلة فهي دنيا من الثلج تغازلها ومضة الشمس، وتمدد أهدابها، وتجذبه ناحيتها لتدخله إلى مهبط الأنبياء، بينما حاجبها واقف يحسب خطواتها، لعل الأميرة تمسح أركانه بالسواد، وتغدو أناملها كي تبارك صهوته بالغناء؛ أما أهدابها فهي تظل تنافح عن ذبذبات النسيم، وتغلق بوابة الحُسن لكي تنام العصافير دون عناء،

وتبسم في الصباح على نغم وسماء، ويتجلى اللؤلؤ مثل زئبقٍ يتلاشى إذا جاء الضوء، وينمو مثل شجر الصنوبر حين تجف قطرات الضياء، في حين يسكب بياض العين الماء في مفرق اثنين، يتلو لها سورة، ينثني حاملا زهرتين، نجمتين، ويضيء السناء، أما الكحل، فوحده يذهل فوق الصراط فيدعو، يصلي فيغفو. ويصف شاعرنا الخروج متسائلا: «أتراني وقفت لها فرحة حين قبلني وعدها؟! أتراني انتهيت إلى شاطئ الدمع أتلو انكساري لها...؟! برجاء ...».

في قصيدة «أحرف ضائعة» يرثي شاعرنا جرحنا العربي، الذي يتمطط من الماء إلى الماء: فلسطين، وهو يتأمل خارطة الكون، باحثا عن أحرف ضيعها التاريخ، يبحث عن فاء كمحاق مسكين، يبحث عن لام لا تشبه كل اللامات، حمراء اللون، وتنق كضفدعة في آخر ليل، وتنام على كف الحجر النابض بالقهر، وتضم السين، كي يولد طفل يحمل سكينا أو حجرا من طين، ويردد: «نحن الزيتون، نحن الزيتون »، ويظل يفتش بين الأنهار وبين الأشجار وفي الوديان باحثا عن حرف الطاء، لكي يمسح عن وجهه آثار الحزن في يوم قان كليالي الصيف الحمراء، في يوم تحتفل فيه المدن العربية باللون الأحمر، الذي لم تعد حمرته ترمز إلى الثورة ولا الدم، بل لونا للدفء في مدن عاجزة انهزامية، لا تعرف كيف تحزن، وأقصى ما تملك الشجب



أحمد اللهيب

أو الصراخ أو الرقص، مدن تضم الآفا تشرب في قارعة الطرقات، مثل كلاب تلعق ما تلقى من جيف جوفاء، ويعاود الشاعر البحث عن الياء الخرساء، التي تسكن قاع البحر، وتبوح بآلاف الآلام عن عشق الوطن المدفون بآلاف الأوراق، ومئات المؤتمرات البلهاء، بينما تضيع النون، أو تسقط سهوا من الوطن، والزيتون: الشجرة- الرمز:

يا وطـ.. آه الزيتو..

أينَ النون؟

ضاعتْ في الآفاق،

في صرخةِ طفلٍ يتوارى خلفَ أبيهِ

آهِ بلْ أينَ فلسطين؟

آه بلْ أينَ فلسطين؟

وفي قصيدته «قراءة في أروقة لندن»

يواصل اللهيب إدانة الزمن العربي الرديء، ويرثي غربة الإنسان المعاصر وخواءه الفكري وبوهيميته، حيث نقرأ:

هنا أُنشودتي رقصتْ..
يجيءُ الصَمتُ ملتحفاً شحوبَ اللّيلْ
فيحكي قصةَ المأساةِ
عن وطنٍ تشرِدُهُ غرورُ الذّات
عن الإنسانِ كيفَ يُضاجعُ الطّرقات،
ويبحثُ في جُيوبِ اللّيل،
يُفتشُ عنْ هُويتهِ عن اللّذات،
وعنْ شيءٍ يُخفّفُ لوعةَ الزّفَراتْ..
هنا وطنٌ يشعُ الفخرُ في عينَيه،
هنا اغتسلتْ بقايا الرَوح،
هنا تغتالُكَ الأفراح،
ويبسمُ جوفُ هذي الأُرض
أُسارقُ دهشةَ التّاريخ،
تمطّتْ في حواجبِهِ،
فتَلمعُ في دخيلتِه:
هنا الأمجادُ والتاريخ
هنا الأمجادُ والتاريخ..
فآهٍ لوعةَ الماضي
على وطنٍ تُشتّتُهُ دموعُ الشّعَب،
وتمسحُهُ حراراتٌ منَ الأنفاسْ،
فلا وطنٌ ولا شعبٌ،
بل الآهاتْ..

وفي نص «ما لم يقله الشعراء... من مذكرات أبي الطيب المتنبي المنسية»، نصافح الشاعر العربي الكبير أبو الطيب المتنبي، المعتد بالذات الشاعرة، فالمتنبي «يتعب» في الإقامة والرخاء، لكنه «يستريح» في السفر والطلب، هكذا إذاً نلمس انحرافا واضحا في المعنى الذي تصوره حياة الإنسان الطبيعي الذي يسعى إلى الراحة في الإقامة، ويتعب في السفر والتنقل، كما كتب د. أحمد اللهيب عن المتنبي في كتابه «نظرات في الشعر العربي»، الصادر عن منشورات «المجلة العربية»:

لقدْ جاءَ يركضُ مثلَ السَرابِ على مَهْيَع الشّمسْ،
يرْتشفُ الموتَ منْ مُقلةِ الأدْعياء،
فينْتَفضُ الحُزْنُ في راحةِ القَهْر،
ويلمعُ منهُ الضَياءْ.
وفي دَورةِ الأرضِ يُورقُ وجهُ المساءْ،
فيُمسكُ عن قولِه: الخيلُ والليلْ...
لأنّ الذي كانَ يعرفهُ - في غدٍ - أنكرَه.
فيحفرُ في يقظةِ الصَبرِ جُرحاً،
يُواريهِ كاليأسِ في كفّ كافور،
ويمضي إلى ساحةِ الذُلّ كالسيلْ.
سيُوقظُهُ الفجرُ عن صرخةِ المَجد
لقد كانَ في أرضِ مصرَ غريباً:
ولكنْ أرى الوَجْهَ وجهيَ
والقول قوليَ
والكفّ كفيَ
ولكنْ أرى القومَ لا يفهمون...

إن المحرّك الحقيقي لنفسية المتنبي لم يكن حياة طبيعية تألفها البشرية، بقدر ما كان روحا تهتز بحثا عن مطامع أخرى يسعى إلى

تحقيقها، كما يرثي الشاعر زمن الفروسية، بنبرة يأس وحسرة وندامة، ويرسم صورة كاريكاتيرية للرجل العربي، الذي لم يعد يحمل إلا رغيف الخبز بدل السيف، ويستلهم اللهيب روح المتنبي المتمردة، الثائرة على كل ما هو سكوني:

لقد أنبأته الليالي بعجز الرّجال،
فما عاد يحمل إلا رغيفا من الخبز،
وقطعة جبن.
شخصه قد تراءى على منبر القدس..
يحمل في جوفه الموت..
منبثقا في الشرفات على بسمة الحبّ.
لقد كان في ما مضى يرقب الضوء في الوجنات،
تمزّقه ساعة الانتظار أمام الوفود،
وفي عينه تتجلى خيوط الزّمن.
فأين المواثيق، أين الوعود؟
وأين دعاواكم صحة العقل؟
لقد صار كل الذي تألمون،
وما صار بعض الذي تأملون.
ألستم ترون طريق الشّجاعة
وطرق النّدى؟
لقد كان من بينكم من يردد،
لا يفلح القوم مولاهم العجم.

يبدو أحمد اللهيب مسكونا بالحزن في نصوص وجدانية، يكتبها بلغة مشرقة تلامس



شغاف القلب، كما تشي بذلك رسالته «إلى سيدي الذي لم يحضر»:

أنا متعب سيدي ،
ومنطرح في ربى الحزن أبحث عن غيمة.
وحين يلامسني الصّمت أغفو.
ويا سيدي،
أتيت إليك أشق سبيلي وحيدا،
أقبّل كل الخطى،
وأجثو أمامك.
فذا مدمعي راهب يبحث عن صومعة.
مقلتاي تنسكتا في رحابك!

---

* كاتب من المغرب.

مجموعةُ "نقوش" للقاصِّ ساعد الخميسي والبحثُ عن كثافةٍ مستحيلةٍ

■ إبراهيم الحجري*

يستلهم القاصُّ السعوديّ «ساعد الخميسي» مقولةَ عنونةِ مجموعتهِ القصصيّة من مجال الفنون والعمارة، ليدلّل على طبيعة العملية الإبداعية التي نهجها، والأسلوب الأحفوريّ الذي استّنه لنفسه في مباشرة تشكيل هذه العوالم السردية الموسومة بـ(نقوش)، الصادرة عن مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ٢٠١٥م، باحتضانٍ من النادي الأدبي بجدة، الإصدار رقم ١٩٣، والمتّسمة بالكثافة الشديدة؛ انسجاما مع اختياره النوعيّ الذي صرّح به في عتبات المجموعة، ومشيراتها الأوليّة (قصص قصيرة جدا)، مع سبق الإصرار والترصد، وبوعي حسّاس ومفرط من الكاتب تجاه عوالمه، وتشييداته القصصية، وإزاء المنظورات المتّبعة في خلخلة زوايا الذوات المعتمة للشخصيات، والفواعل، والأفضية المتنوّعة، وفي تناسق مع سيرورة الإبدالات الثقافية المرتهن إليها فكريا، وجماليا، ودلاليا، ناهيك عن الرؤية المسبقة في إدراك فوارق النّوع بين النصوص، ومميزات كلّ نمط على حدة، بين القصة، والقصة القصيرة، والقصة الطويلة، والقصة القصيرة جدا، أو كما بات يصطلح عليها في الأدبيات النقدية الجديدة المواكبة لهذا النوع من القص بـ(ق.ق.ج.) أو النص الشذرة القصصية، أو الومضة القصصية، أو الهايكو القصصي، أو غير ذلك من التسميات التي لم يحسم بعد، معرفيا في مشروعيتها، أو مقروئيتها، أو مقبوليتها الإبستمولوجية والمعرفية، لكون عمر النوع من الكتابة قصير؛ مقارنة مع باقي الأنواع، خاصّة في عالمنا العربيّ، دون أن ننسى أنه، في فترة زمنية وجيزة، راكم عددا كبيرا من النصوص، والمجاميع، والمنجزات، والأنطولوجيات، والكتابات النقدية المواكبة.

استعار الباثّ مفردة «النقوش» بوصفها اختيارًا حِرفيّا للمهارة، والصنعة، والإبداع الخلاق، مع الاقتصاد في الجهد والوقت، وهذه كلها ميزات تحتاجها الكتابة الشذرية، المكثفة، سيرا على نول المتصوّفة الذين برعوا في هذا النوع من القول. يقول السارد في نقوشه: (حشد ظلاميّ، يمضون

فيه تنقيبًا عن نبوّ الروابي، يقدحون رؤوس «السمر» متقابلين حول مواطئ أقدامهم، يعييهم تحديد الاتجاه، تشتد حواراتهم، ينهض أحدهم، نابشًا جسد الرماد المسجى من عهد فقد الظباء، يكشف عن وجه عملة نقدية كاسدة تشبه استدارة البوصلة... يقذفها في الفضاء إلى أن تستقر على وجه الرمل، يقهقه مرددا: الريح حافظة للعهد..!) (انظر ظهر الغلاف)، غير أن النقش المنشود هنا، هو نقش الكلمة، فالعبارة، فالمعنى المستبطن، بذكاء، وحرص، ومجاهدة.

تتضمن المجموعة التي زيّنتْ وجه غلافها لوحةٌ لفنانٍ غير معروف، والمهداة إلى الوالدين اللذين أنبتا المؤلف في البداوة (ص ٣)، أربعا وستين قصة قصيرة جدا، كتبت على مدار سبع سنوات ما بين (٢٠٠٧- ٢٠١٤م)، وتوزّعتْ على حوالي (٧٤) صفحة من الحجم المتوسط، تُنتظم في فصلين أو بابين (نقوش حائرة)، و(نقوش دائرة)، وتختتم بسيرة علمية للكاتب أسماها (نقشًا شخصيًا)؛ علما أنّ النصوص تتفاوت من حيث درجة قصرها، وكثافتها بين قصة وأخرى، إذ إنّنا نصادف أحيانا قصصًا لا يتعدى حجمها سطرين، وهي على التوالي، بالترتيب نفسه الذي وردت به في الكتاب: (تحليل مقرر، أنف، غواية، انحناءة، عناد، جدار الدهشة، خطى، وسائط، طمأنينة، أمنية، مقايضة، نقمة عصية، ترتيب، متواليات، تقرير لحالة ما، إعصار، هزال، زوايا، بلا هوية، محاولات، انقياد، تأخر، غزو، ٢٠١١، لحمة، سيرورة، حيرة، دليل،



القاص عاطف الخميسي

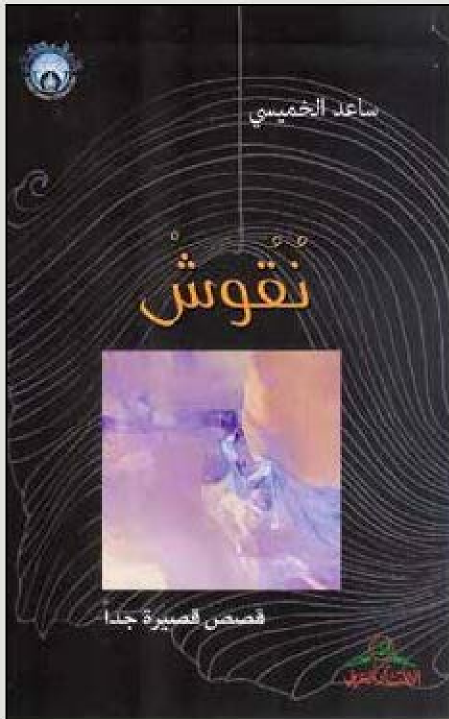
زحزحة ليل، فراق، انقلاب، صعود، عتق، عودة البدء، مجاهل، نفس، وثيقة، فزع، لفنان، فخ، تجاوز مشروع، صدمة، تأجيل، المجنون، اتفاقية، نفاذ، مقاومة، اقتصاص، ضياع، خلط، تلقي، أمثال، تجدد، ضنكا، سبق، إجماع، ادخار، رحلة للنجاة، إشارة، عزوف، سنن، وصية، زيف، بلابل).

تتشكل أغلب العناوين الفرعية من مفردة واحدة، تناغمًا مع طبيعة الكتابة الومضية التي تستكين إلى الإيحاء بدل التفصيل، والإحالة بدل الإطالة والاستطراد، والتكثيف بدل التوسيع، في مراهنة قوية على ذكاء المتلقي، وكفاءته في فكّ شفرات النصوص، وملء البياضات التي تتخلل العبارات، والمقولات، والأفعال السّردية، علما أن هذه العناوين مرتبطة فيما بينها، في إطار شبكة من العلاقات النّسقية المُفكّر فيها قبليًا؛ سعياً من الكاتب في إضفاء سمة التّوليد الدلاليّ على كلّ العلامات النّصية، عموديًا وأفقيًا؛ انبثاقًا عن وعيه النقديّ، وخلفيّته

المعرفية التي راكمها، وتجربته الإنسانية في الحياة والكتابة.

يراهنُ القاصُّ «ساعد الخميسي»، في منجزه القصصي الوامض، على كثافة المقول كما سبقت الإشارة إلى ذلك، استنادًا إلى التركيز الشديد، والاقتصاد في الكلمات، وانتقاء المفردات ذات الحمولة القوية، والمتعددة الأبعاد، وبين جملة سردية وأخرى، يقفز كثيرًا على الوقائع والأحداث، ليتركها تشتغل في البياض، علما أن الجمل المذكورة تحيل، بشكل ما، إلى تلك التفاصيل الغائبة، وكأنّ القصص لم تكتب لقارئ مستهلك كسول يطمئن إلى الجاهز والمكتمل، بل تستهدف متلقيًا ذكيًا، قادرًا على المشاركة في بناء المعرفة، واكتشاف الأبعاد المستضمرة للنصوص، ومنازعتها حصّته في الفهم والتأويل والتحليل والتركيب والاستنتاج، بل والإضافة أيضا، وهذا ما يروم إليه الباث من خلال تقنية التكثيف، فإذا كانت زبدة تجارب الحياة مستقاة من إجمالي هذه مدرسة الحياة، فإن الإيجاز شكّل الدرس الأول الذي كان على من أراد الدخول إلى عالم القصة القصيرة إدراكه وتعلمه، فقد ميّز النقاد القصة القصيرة عن القصة والرواية بعدم العناية بالتفاصيل، أو حتى عدم الالتزام بالبداية والنهاية، حتى قيل: إنها يمكن أن تدور حول مشهد أو حالة سيكولوجية أو اجتماعية[1]...

وبقدر ما تجنحُ القصيصات إلى خلخلة الأسئلة المؤرقة للإنسان المعاصر من حروب، وبرود في العلاقات، ونكوص على مستوى القيم، وتفاوت طبقي بين الشمال والجنوب، فهي أيضا، تنصرف إلى تحريك البرك الآسنة في أعماق الشخوص، بحسٍّ لغويٍّ دقيق، وتلاعب دلاليٍّ مفارق، يرتكز على بناء المفارقة، والتعبير الساخر، والتهكم الخفيّ الذي يضمر نقدًا عميقًا لكثير من السلوكيات البشرية، والقيم الساقطة المستشرية في عالم اليوم، ومن بين هذه الخصائص، نجد خاصية الإدهاش التي تستهدف خلخلة حدس القارئ، ونعني به الخاصية التي تمكننا من إرباك المتلقي في القصة القصيرة جدا، وتخييب أفق انتظاره، حينما يفاجأ بخاتمة غريبة، مقلقة، لم يكن يتوقعها إطلاقا[2].



تلعب الكتابة في مجموعة (نقوش) على كسر المسار السردي، أو قلب البرنامج العاملي، إذ تفاجئ الومضة متلقيَها بدمج حدث غير مرتقب، لم يكن يتوقعه القارئ أو حتى الشخصيات المشاركة، كأن تفكر شخصية في فكرة، ثم يكتشف أن مَن يستهدفه الراوي بتلك الفكرة له تصور مخالف تماما لما كان يخطط له، فتنتهي القصة القصيرة بمخرجات مفاجئة، معكوسة تجعل تفكير القارئ تتأرجح بين طبقيتين من المعنى، وجسرين من التشييد السرديّ. وعليه، فهو مطالب، في نهاية المطاف، بإيجاد العلاقات بين العناصر، وتركيبها للانتهاء إلى معنى شخصيّ ليس بالضرورة هو ما يسطّره باثّ النّص، إن كان هذا الأخير قد سطّر أصلا، معنىً ما، يقول الراوي في قصة (لغتان): (عاكفا على روائح الكتب، لبست له عقودًا من الفل، ثم ولجت صومعته، وأشارت له في صمت: ضمني. قَلَبَ صفحةً، وزحزح نظارته: عفواً... «لسان العرب» لا يتسع!!)[٣].

انسجاما مع خصوصية الومضة القصصية، يعمد السارد إلى طمس معالم المكونات السردية، فالكون السرديّ مبهم في عموم تمظهراته، لا يفصح، بل يلمح، باقتصاد شديد، وأحيانا، مبالغ فيه. لذلك، فالفضاء السرديّ شامل، وفضفاض، ولا هوية له، أما الشخصيات، فأغلبها بدون وسم، ولا سمات فيزيولوجية لها، بل هي مجرّد ضمائر مستترة في مجمل أبعادها؛ وكأنّ الكاتب يقصد بملفوظه كلّ الناس وبالقدر نفسه لا يقصد أحدا؛ منوّعا بين الضمائر: المفرد المتكلم، المفرد الغائب، المفردة الغائبة، المثني، الجمع.

يقول جميل حمداوي في هذا الإطار: «وإذا كانت مجموعة من الروايات والقصص القصيرة الواقعية والرومانسية تحمل أسماء علمية محددة بدقة، تعبر عن كينونات وذوات إنسانية مرصودة في ضوء رؤى فيزيولوجية، ونفسية، واجتماعية، وأخلاقية، فإنّ القصة القصيرة جدا تتخلص من هذه الأسماء الشخصية العلمية المعرفة، فتصبح ذواتًا مجهولة نكرة. وبالتالي، تتحول هذه الشخصيات القصصية، في عصر العولمة، إلى كائنات معلبة، ومستلبة، ومشيأة، ومرقمة بدون هوية تحددها، ولا كينونة وجودية تخصصها عن باقي الذوات التخييلية الأخرى. وبالتالي، تبقى أيضا دون حمولات إنسانية تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى»[٤].

ولا ننسَ أن صاحب «نقوش» أبدع في اختيار مفتتحاته وأقفاله، بما يجعل النص سجالا متواصلا في ذهن المتلقي، إذ حرص على أن يقحم المتلقي مباشرة في عالم الحكي، أو على الأصح، في الحالة الوجدانية الإنسانية، مورطا إياه فيها؛ ثم سرعان ما يضعه، بشكل مفاجئ، وجها لوجه، مع مخرجات غير متوقعة البتة، انسجاما مع الرغبة في استدماج القارئ في حالة الذهول، والإدهاش المفكر فيهما سلفا. وهذا أمر محبّذ، ليس في القصة القصيرة جدا فحسب، بل في القصة بوصفها نوعًا

ككل، إذ يؤكدّ «ياسين النصير» في معرض حديثه عن خصوصيات القصة القصيرة، أنّ الجملة الاستهلالية فيها «أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون جنينا»(٥)، بمعنى أن المفتتح هو مشعل التقدم في السرد، وبوابة نجاحه.

ولا ينفصل التفكير في المفتتح لدى القاص، عن «القفلة» أو المختتم، إذ تقام بينهما صلات غير خفية، حرصا على خدمة المتّجه الفنيّ المصمم سلفا؛ إذ تتحقّق بطريقة مفارقة، عمّا يتوقعه القارئ، ساعية لإخفاء مقصدية القاصّ الظاهرة والمضمرة، وعيًا منه بكونها المحرك الأساس لفضول المتلقي، عن طريق دفعه إلى التأويل، والبحث عن الحلول المتاحة، والممكنة للمنجز القصصي القصير جداً(٦).

لذلك، واستنادا إلى هذا الاشتراط، استفاد القاص من تجربته الحياتية، التي تصير مادة دسمة للحكي، ورؤية للوجود، ومهارة في الكتابة، كل هذه المعطيات مكّنته من ضبط آليات اشتغاله، بشكلٍ متوازٍ، يتداخل فيه الفنيّ، والجماليّ، وزاوية الرؤية عند الباث والمتلقي، حيث يصبحان معًا، مشاركين في كتابة المنجز القصصيّ القصير جدًا، في وقت يَعْلَمُ القاصّ الحقيقيّ أن بداية النصّ القصصيّ القصير جدًا، ونهايته تنتظرانه في ذهن القارئ(٧).

يحرص القاصّ «ساعد الخميسي» على أن يكون عالمه السرديّ مفعماً بالعمومية، والشمولية، متقصّدا، في دلالاته الموجزة، الإنسان في شتى مناحيه، وتجلياته، وأبعاده، وساعيًا إلى أن تكون رسالته مضمرة، ومشفرة، تومض بين الكلمات، ثم تختفي مثل السراب؛ ليظل حضورها ملفتا، ومتواصلا، ومتجددًا عبر كل قراءة. وعقب كلّ رحلة للبحث عن معنى، تتحيّن روح النص، وترتقي العبارات والكلم.

---

* ناقد وروائي من المغرب.

(١) صالح هويدي: السرد الوامض، منشورات الرافد، العدد ١٣٩، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص. ص. ٤٠- ٤١.

(٢) محمد المختاري: لمع السرد، دراسات في السرد الوامض بالمغرب، منشورات الألوكة، المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى، ٢٠١٨م، ص. ٦٠.

(٣) ساعد الخميسي: نقوش، مجموعة قصصية، إصدارات النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع. ١٩٣، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، ص. ص. ٤٩.

(٤) جميل حمداوي: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جدا بين التعريف والتنكير، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، الرجاء العودة للرابط الرقمي؛ المتاح التصفح منذ تاريخ: ٢٠١٦/٨/٢١: https://www. alukah.net/literature_language/0/106864/#ixzz5lcjORf5C رابط الموضوع: https://www.alukah.net/literature_language/0/106864/#ixzz5lciXNVH5

(٥) ياسين النصير: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م، ص. ٢٣٠.

(٦) محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، منشورات دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢م، ص. ص. ٨٢-٨٤.

(٧) نفسه، ص:٥٦-٥٧.

المُتَوجِّسةُ

■ نوره العبيري*

ليت هذا الزائرُ أنت. تمتمت بها بخفة وخفية، فارتبك زائرها وفتح نافذتها..

سألها: لمن هذا الحمام النائم؟

فأجابت برعشةٍ: إنه لسفره الذي يستقر عند كل شيء إلا عندي، كحقائبه المغادرة كل ليل بعطرها، رحيل بي وهو لا يدري!

ابتسم زائرها وهو يلف بقايا المنديل الذي بين أصابعه، وبين كل طيةٍ للمنديل، تتملقُ هي بستائرها التي تشتعلُ منها أغنيات الصيف الذي يعرفُ كم قطعة جليد خبأت بها سؤال الليل والوسائد، تنظرُ إليه متوجّسةً من كل شيء، إلا من حقيقة ما تعلمه.

ابتسم بلطف، أربكها، وكشف عن خبايا توجسها قائلاً: اغلقي هاتفك، فالصورة المُعلقة بخلفية جهازك لن تمسح بين جفنيك هذا الانتظار، وهذا البكاء. كابرت فوق هزيمة الحديث مقاطعةً قلق المكان على منضدة تفصلُ حد البعد بينهما، لم يكن لديه خوف سوى على أشيائها الثمينة، أخذ يهتز بجسده، وبدأت الراحة تتسلل لقميصها الممتلئ بسهد الصيف.

انتقل للأريكة المجاورة، وهو يدسُ المنديل في جيبه ليُطيل النظر في مزهريتها. سألها بصوت يخبئ في طياته لم أنت خائفة قائلاً: كم ثمن هذه المزهرية؟

وحين حاولت أن تجيب.. قطع أنفاس الكلام من بين عجل ردها ليردف قائلاً: من أين هذه المزهرية؟

لم يمنحها ضيفها أن تتنفس بين الكلمة والأخرى..

كثير الأسئلة.. قليل البقاء.

اقترب وأمسك بشمعتها التي كادت تنطفئ وهي مسرعة نحو منضدتها لتحضر فنجان القهوة الذي قد برد، في نصف حديث مُحرق.. طلب منها أن تطلق سراح الحمام.. لم يكن يقصد رحمتها بالحمام..

هو يريد جواباً يكشف سر أمانها من الحمام!

بدأ الغضب يثور كالبركان من ملامحها لتنفعل على وجه الفنجان قائلة: تسألُ عن ثمن المزهرية ولم تخبرنِ كم ملعقةً من السكر تريد لقهوتك!

منشغل أنت بهذا الحمام، ولم تكترث لمنديل متسخ خبأته بجيب قميصك!

مَن الذي أخبرك بعنواني.

ابتسم قائلاً: لما كنت خائفة على هذه الشمعة وأنت تتقنين صنع القناديل!

كانت هنا نقطة الرجوع التي تجعلها تسحبُ من نصف الغضب؛ كأنها تقول لهذا الملل من جلوسه: سأمنحك الكثير من الوقت لتعتق تفاصيلي.

أدارت ظهرها نحو المرآة وهي تحدثه: أنا امرأة ذاب جليد الوقت عن ملامح زمني، وأدار هو ظهره نحو الباب..

صافحها مصافحة سريعة.. لم تكن بقدر معركة تلك المنضدة التي صبرت على حديث بارد.

خرج بطريقة غير مرضية لفضوله، وغير مقبولة لغرور صمتها. اتجهت بخفة، وأنهت تفاصيل تلك المنضدة.

اجهشت بالبكاء.. منذ الصيف الماضي لم تبك بتلك الطريقة المريحة.. تمتمت:

سأغير مكان مزهريتي.. لا!

اكسر مرآتي.. لا!

تباً.. بعث العبث وخرج، لم يخسر ضحكة من فمه، قالتها وهي تتهم الحمام بمجيئه..

و تتهم الشمعة بعيب ضعفها من الظلام..

وفي صباح اليوم التالي استيقظت على غير عادتها؛ لأنها نائمة من مساء لم يكن على ما يرام. تتلقى اتصالاً لتكليفها بمهمة عمل، تمشي وفي ذاكرتها لذاك السفر، وهي تتذكر حديث ضيف مساء الأمس، تحاول أن تطوي في ذاكرتها الشيء المهم. لم يكن ترتيب حقائبها سهلاً؛ لأن تفاصيل السفر هي تفاصيل غائب جعلها تتوجس حتى تربي الحمام في نوافذها.

تخرجُ.. تصل للمحطة، من عادتها أنها تجلسُ قرب النافذة في القطار، لكنها لم تكن تريد أن ترى تفاصيل.. في ذاك الصباح جلست بعيداً عن تفاصيل الضوء..

تمتمت. ما أطول مساء الأمس، وما أقبح منضدتي، لم أكره قهوتي كالأمس.. لكن لا بأس.. بعض الأشياء المعذبة تعلمنا كيف نهدأ.

كانت تحتاج في تلك المحطة فلسفة أبعد من وجوه المسافرين في بداية الصباح، وأشياء أبعد من أن لا تشرب قهوة دافئة في صيف جامد.

تصل في منتصف الظهيرة.. تبحث عن شراء جريدة، تقرأ في أول صفحة خبر احتراق مصنع..

اغلقت الصحيفة سريعا وتمتمت: بداخلي كره للشمع..

لا.. لا..أنا أحب شموعي، لكن ضيفي بالأمس أثقل كلامه بالمساء.. أنا منزعجة.

حملت حقيبتها البنيّة قبل حلول المساء لتعود إلى منزلها،

وحين وصلت... وصلت في التوقيت غير المناسب

تشعل شمعتين وتبدأ صنع القناديل..

يطرقُ الباب..حدثت نفسها بغرابة، بعد التاسعة..! مَن قد يكون يا ترى!

تفتح الباب.. وإذا بالشيء غير المرضي..

أهلا بك، أنت من جديد.

رد عليها زائرها بصوت ساخر: ما ا لذي يزعجك؟

أنا لم أكن آتٍ إليك.. قد أضعت شيئاً ما..

حدثها وهو يقتربُ قليلاً من شمعتها.. أطفأها بلا سابق إنذار..

أدار ظهره نحو الباب قائلا: عليك أن تمكثي طويلا في العتمة؛ لأن النور يجلب لك اللصوص يا متوجسة!

---

* قاصة من السعودية.

ذاكرةُ الموتى

■ حليم الفرجي*

سمعت حكايا كثيرة عن الموت.. بعضها مخيفة..

وأظنه الظل الأسود الذي يحل ضيفًا غير مرغوب به، فيخطف الأرواح الجميلة، وينخر الأجساد ويجوّفها من الداخل..

قال لي بائع البسكويت ذات نهار: إن الموت يحضر باكرًا جدًا قبل استيقاظنا من النوم، فهو لا يخشى الظلام، ولا يندس تحت لحافه خشية البرد مثلنا..

يأتي دائما بوجه قاتم لا يضحك، ويحمل معه سلاسل كثيرة ليقيّد بها الأرواح الفارة من الآخرة..

كنت أتساءل دائما: لماذا لا نهرب من الموت..

ألا نستطيع مبارزته والتفوق عليه!!

لماذا منذ الأزل لم ينج منه أحد!!

أنحن جبناء.. أم هو قوي جدا!!

لماذا نستسلم ونمد له أيدينا، ونمضي معه حيث يأخذنا دون مقاومة!!

أسئلة كثيرة كانت تدور برأسي، ولا أجد لها جوابا..

أصبح بائع البسكويت صديقي منذ رحل والدي للسماء، فكنت أتحين الفرص لأبقى بجانبه وأستمع لحديثه..

صديقي الجديد ظهر من الفراغ واللاشيء، لم أكن أعلم عنه شيئا سوى أن اسمه سامر، ويسكن خلف التل المقابل للقرية، وأنه مثلي رحل أبوه يوما ما.

أخبرني أنه يبيع البسكويت وبعض الحلوى، ويتنقل بين القرى القريبة ويترك خلفه أمًّا عجوزًا ولا يعود إليها

إلا قرب المساء..

لم أذهب يوما لزيارته في بيته، فهو لم يتأخر عن موعده أبدًا، فكان يحضر صباحا لنتسكع سويا، وأرافقه حين يمضي لكسب رزقه، ونعود منهكي القوى قرب المساء، ليودّعني عند مدخل القرية.. فأعود للبيت، بينما يمضي هو إلى حيث لا أدري..

توطدت علاقتنا يوما بعد آخر، وأصبح ملازما لي كظلي معظم النهار.

حتى عند مرض أمي وارتفاع حرارتها كنت، أفضل الجلوس على عتبة الباب، وانتظار مرور صديقي.. عن أن أظل بجوارها لأسمع أنينها وشكواها المتكررة..

في إحدى تلك الليالي، رحلت أمي دون جلبة.. رحلت حين كنت أعبر الجسور، وأقفز تحت المطر، وأضحك للسماء التي لا تهبنا سوى العطايا، وأسابق صديقي لالتقاط الحجارة ورميها في النهر..

عند عودتي للمنزل كانت أمي تنظر للسماء أيضا، ولكن ليس لشكر الله على عطاياه.. لعلها كانت تقاوم إحدى تلك السلاسل حين امتدت لتسحب روحها فتركت عينيها مفتوحتين تشيّع بها روحها المختطفة..

يداها باردتان، وعلى وجهها ابتسامة جميلة، وكأن الموت جاءها حاملا معه علب البسكويت..

هرعت في طرقات القرية أبحث عن سامر وأنا أخفي دموعي، سألت كثيرًا عن بيته.. فلم أجد من يعرفه ويدلني على منزله..

وحين عثرت على البيت الوحيد خلف التل.. كنت قد فقدت الأمل..

لم أستطع تمييز صوتها المصاحب لصرير الباب القديم، وحين أعدت سؤالها عن صديقي أشاحت بوجهها بعيدًا ثم نظرت إلي:

سامر رحل منذ عام، توفي في حادثة أليمة.

اقتربت مني كثيرا لتنظر في وجهي: مَن أنت؟ ولماذا تسأل عنه الآن بعد كل هذا الوقت؟؟

لا أعلم كيف حملتني قدماي لأهرب من ذلك المكان! وكيف استطعت رؤية طريقي للمنزل..

في الصباح الباكر أخذوا أمي للمقبرة، كان نعشها خفيفًا باردًا..

وحين شارفنا على المقابر.. كان هناك شيخ كبير يرتدي البياض، خطف النعش من بين أيدينا واختفى بين القبور مستبشرا ليوقظ الأموات لاستقبالها، بينما كان يقف صديقي سامر هناك على حافة القبر المعد لأمي وهو يحمل علب البسكويت وعلى وجهه ابتسامة، وكانت المرة الأخيرة التي أراه بها.

* قاصة من السعودية.

أزهـــــار

■ محمد الرياني*

أزهار ترعى ثلاث شياه، مظلتها المستديرة الصفراء ذات الرأس الاسطواني، عصاها الصفراء من شجر السدر، وثوبها المشجر ذو الأكمام الطويلة أبرز ما يميزها، الساكنون في أطراف قريتها الصغيرة يعرفون شياهها الثلاث من هيئتها، ويعرفونها من شياهها الثلاث، التي يختلط اللون الأبيض ببعض السواد في واحدة منها، بها خفة عجيبة وهي تجري وراء الشياه، تشبه قارعات الخطوب، قوامها الممشوق وجسمها النحيل ساعداها على هذه الخفة، تصعد العقوم الترابية المتحجّرة من تراكم الأعوام طلوعًا ونزولاً خوفًا على شياهها من الضياع، ومن كلاب الضاحية التي يصل نباحها أطراف القرية، لم تسلم أزهار من بعض العقاب اللطيف من أصحاب الأراضي النابتة أراضيهم من ماء السحاب، يصل إلى درجة حجزها كلها أو واحدة منها، فيطلق سراحها بفعل دموعها البريئة خوفاً من أهلها الذين لا يرونها جديرة بهذه المهنة.

كبرتْ أزهار، جمال الطفولة انتقل معها إلى الشباب، أصابعها التي كانت ترسم – خرابيش– على تراب المراعي أضحتْ تكتب على الدفاتر، كتبتْ في شبابها عن نفسها، عن أزهار التي كانت ترعى، وعن أزهار التي كانتْ تعتدي شياهها على الزراعة المنتصبة على الطريق نحو المرعى، نمَتْ أزهار وهي تتذكر تفاصيل طفولتها على البراري، ألّفتْ رواية من الحقل، ومن رؤوس دوابها، ومن وحي قلمها الذي تألق في الشباب.

---

* قاص من السعودية.

وجهُها كُله مطرٌ

■ ناصر سالم الجاسم*

ما الذي يرمي إليك بوجه امرأة حسناء من تبوك، في هذا الصباح الشتوي البارد؟ وتراه بزينته الكاملة، زينة الشفتين والعينين والخدين، فوق رغيف خبز أفغاني أبيض مدوّر؛ وترى فيه وجهها الجميل المستدير الباسم، كما نظرت إليك لأول مرة قبل سبعة عشر عاما، وينتشر من جوف الرغيف عطرها شانيل ٥، ويهزم رائحة الخبز الشهية في مطعمك، ويطردها من المكان لتخرج عبر النافذة مثل جنّيٍ عاصٍ مشاغب عذّبه طول الاستماع لسورة البقرة في مكان مغلق. ينتشر عطرها ويسيطر على حواسك كلها، فتراها وقد جلست متربعة في محيط دائرة الرغيف، وكأنه بساط سحري لها ومدت فنجان القهوة العربية إلى فمها، فيصعقك في مطعمك اقتراب حافة الفنجان من فمها كما تُصعق أرنبةٌ أُمّ في قفصها استشعرتْ ذبحَ وليدها الغائب عنها مع الجيش البعيد الذي يقاتل الأعداء، لتوصل إشارة أو تمرر رسالة سرية للملك لطلب الدعم والمدد كي لا يُهزم ويندحر جيشه أو يتراجع، وتراها وقد نهضت بكامل جسدها من الرغيف ماشية إليك ويوجع قلبك رؤيتك انثناء خصرها الطري فتصيح: آه يا غرس لقد أخذوك مني مثلما يؤخذ الوطن من ساكنيه وقد سكنت قلبي وعقلي!

ومذيع النشرة الإخبارية يقرأ: تتعرض الآن منطقة تبوك ومنطقة الحدود الشمالية طريف وعرعر والجوف ومنطقة المدينة المنورة والأجزاء الغربية من المملكة العربية السعودية لهبوب كتلة هوائية باردة تؤدي لانخفاض شديد في درجات الحرارة، قد تصل لدون الأربع درجات مئوية، مع توقعات بهطول أمطار غزيرة على المناطق المذكورة وجريان السيول فيها... فيما ستهبّ في غضون الساعات القليلة القادمة على الأجزاء



الشرقية من البلاد ومنطقة حفر الباطن ومحافظة إبقيق والأحساء تحديدًا عاصفة غبارية كثيفة المدى، يتدنى معها مجال الرؤية البصرية إلى متر واحد، فنرجو من المواطنين أخذ الحيطة وتوخي الحذر حفاظًا على سلامتكم.

وجهكَ كله غبار، ووجهها كله مطر، وقد خِفتَ عليها وارتعبت حين سمعت خبر الكتلة الهوائية الباردة، وجهك حزن وقلق، ووجهها ورد أحمر، ولا تدري إن كان قد أهمَّها أو آلمها خبر اتجاه العاصفة الغبارية إليك أم لا، وجبل اللوز في تبوك يثمر بالثلج وجبل القارة عقيم، ورغيف الخبز الأفغاني وكوب الحليب ينالهما الغبار في مطعمك قبل أن يصلا لفمك، وغبار يعلو شعر رأسك ويعلو شاربيك وأنت تكح، وقلبك يحترق لرؤية العنب التبوكي يمرق في فم غرس، تراه من بعيد بحسن لونه الأخضر الفاتح يجاور حسن شفتيها المصبوغتين بالأحمر القاني، وتدرج حباته واحدة تلو أخرى فوق لسانها الوردي وتنزلق في جوفها، وأنت مصدور ومسجون في محيط دائرة الغبار تكح تكح.. وصوت كحتك لا يسمعه أحد فيقرب لك الماء، وتستشعر مذاق العنب التبوكي اللذيذ وتحس بمذاق شفتيها العذبتين، وها أنت ذا الآن وأنت في حمام الغبار تدرك متأخرا أن (غرس) لم تكن قد أحبتك، وإنما قد أحبت جبل اللوز وثلجًا يزهر فوقه وعنبًا ينبت قريبًا منه ورجلاً طيبًا غيرك لا يقول لها لا أبدًا أبدا، ويجعلها تنهض من السرير صباح كل يوم سعيدة، وتقف تحت نهر الماء العلوي وجسدها كله ماء وهي تبتسم، وتتذكر بحب تفاصيل ما جرى مع زوجها بالليل التبوكي.

---

* قاص من السعودية.

ومضات..

■ محمد صوانة*

صمت

تَجَمّعُ صَخَبَ الصِّغارِ في حِجرها،

تُشاغِلَهم عن نَومِه..

فيوقِظُهُ الصَمت..!

دفء

تندلقُ حباتُ الوَدَقِ على الجبين..

تغسلُ آثارَ دمعٍ جفَّ للتو..

تنهمر زخاتُ بَرَد، يكفهرُ الأُفُقُ؛

يرتعش برداً..

بعد لأيٍ،

يلتحفُ بدفءِ ذِكراه!

ذاكرتها

تشدُّ من نبرة صوتها،

تحمَرُّ عروقها، تُشعِلُ كُلَّ مُفرداتِ الممنوع..

وأنا أتجوَّلُ في (ذاكرتها)، بكلِ هدوءٍ..

ذاكرة فقط

تَصفَعُهُ اللوحةُ صباحَ مساء..

في لحظةِ تمرُّدٍ،

يُمسِكُ «الغُرابِ»؛

يقذِفُهُ بعيداً..

فيُرَفرِفُ عالياً،

ثم يَستَقِرُ في ذاكرتِه..

بحث

بعد غياب،

لاحظ ذوبان الصور المعلقة على الجدار،

يتلمّسها على مُحَرِّكِ الذِكريات..

يبحث عن طيف..

مرايا منتهية الصلاحية!

اشترت منه مرآة جديدة..

في اليوم التالي عادت تستبدلها،

لم يمانع..

ظلت كل يوم تأتي لتستبدل المرايا..

تعنّفه: مراياك منتهية الصلاحية!

أدوار

يُلِحُّ الصغيرُ عليه بسؤالٍ،

يستذكرُ أيامَ طفولتِه وهو يمتطي صهوةَ الفضولِ، مُتشبثاً برؤوسِ الكبارِ..

يتماهى؛

يتظاهرُ بالانْشِغالِ!

مشهد

ظل مشهد الرواية يطرق بابي..

يُلِحُّ.. وأَشيحُ عنه..

في لحظة حنين، أزحت الستارة برغبة عارمة، لأعيشه من جديد..

يتلاشى طيف البطل عن المسرح!

---

* قاص أردني مقيم في السعودية.

نصّان..
مناقبُ العين

■ زياد السالم*

هـذا بـابٌ مثل أي باب آخـر، لا شـيء يلفت النظر فيه إلا هـذه العين السحرية، بشكلها المخروطي تشبه تـابـوت فـراشـة. يطمح القـديـس إلى محو صورته، أو على الأقل يعمل على تشويشها كي يفلت من الشِباك؛ هو يـدرك أن العين طاغية. فـي الحفلة تظهر الجوزاء في ثوب العيد، تكون في ذروة مجدها، كل واحد منا يذهب إلى هذه الحفلة أو تلك، محمولاً على حدقة هي أكبر ما فيه، حين نحتفل مع بعضنا بدافع الحب، يتحرر إنسان العين من نظرته المألوفة الحزينة. فانظر إلى مـا يسرك ولا تبخل على نفسك في النظر. العين رفيقة اللون مفطورة على الكرم؛ القلب البخيل ينكسر السهم في أعماقه. يا صاحب القميص لا خوف على المفتون إن وافقه نسيم الصبا.

اجرحْ السماء بمنجل اللذة، قبل أن يطحن الموت عظامك، قبل أن يضع خـرزة فـي قحفة رأسـك أيها الفاني. العين تقدُّ القميص قبل اليد، هي رائدة الرخام، الجسّاسة قبل المصافحة وبعد المصافحة، هي الأسـرع في التقييم والرقش والحفر والتنقيب، أنا أكتشف الخـاطـف من طريقته فـي المعاينة، الفـاكـهـة الـسـريّـة ألتقطها بنظرتي المتوحشة، العين تجمع المناقب في حزمة واحـدة، هـذا الـضـوء المتدفق يكفي لحدوث معجزة، لكن علينا أن نغادر مواقعنا لنرى بشكل أفضل.

رسم: شهد الزيد

كبر الورد !

■ جواد الحطاب*

كبر الورد في بيتنا

وانتظرناك .. مثل المطر

المشاوير نامت هنا

فمتى يستفيق السفر

***

يقولون : جاء

فأنسى يديّ على النافذة

وأركض مغسولة بالبكاء

وأبصر في الباب: قلبي

.. ولا أنت .. لا كركرات المطر

اشترطت على صيف هذي السنة

غيمة .. سوسنة

شرفة .. وقمر

انتظرتك فيها

شتاء .. وصيفا

ويوما : وألفا

لم تجيء ..

فتكسرت .. مثل المطر

---

* شاعر من العراق.

ذهبتْ سُدى...

■ حامد أبوطلعة*

ضلَّ الفؤادُ لحِقْبَةٍ
ثم اهتدى
وأتاكِ يحكي النصرَ في زمن الرَّدى
هذا
وقد شرب الثمالةَ من يدٍ
يحسو مرارتَها على تبَّتْ يدا
سنواته الخمسون
يومَ قيامةٍ
أهوالها قد شيَّبتْ رأسَ المدى
سنواته
كلْما يحدثها بما يفنيه من سنواته
قالت فدا
متثاقلُ الكلماتِ
ليس يلومه أحدٌ
وكان الله فيها الأوحدا
يربو على قلب التقي
لسانهُ رَطْبٌ بذكر الله
مَلْبَسُهُ الهُدى
لكنه سُورٌ
بظاهر رحمةٍ
وبباطنٍ يحوي لذلك موقدا

ما كان في ما كان يجمعُ عمرَهُ
إلا ليأتيَ يا حبيبةُ مفردا
ما كان يعصر خيبة الماضي
وقد يبستْ
فتنمو في يديهِ مُجَدَّدا
أو كان معتنياً بغرسة يأسهِ
إلا لينبت حوله أملٌ غدا
يشكو إليكِ الحالَ كيف تبدَّلتْ
ويريكِ هذا العمر كيف تبددا
يبدو كأسعد ما ترين
وإنما
كل الشقاء مخبأٌ فيما بدا
فتَلَقَّفيه
وقد هوتْ بحياتهِ قممُ الوفاءِ
فخَلَّفَتْهُ مُجْهَدا
وتَعَهَّديه
ففيكِ مَرْقَدُهُ الذي يبكي به
كي يستريح ويرقدا
يبكي على تلك السنين بحرقةٍ
متسائلاً:
ماذا وقد ذهبتْ سُدى؟!

* شاعر من السعودية.

على الطريق

■ أحمد النعمي*

علـى مـقـعـدٍ خــالٍ جـلـسـت إلــى الــوادي
وحـــيـــدًا وفـــي نـفـسـي تـهـاويـم مـنـقـاد

أتـــى يـنـثـر الأبـيـات لـم يـثـن حـرفـه
عـن الـبـث مـا يـثـنـي وقـد جـاء بـالـزاد

فـأصـغـي إلــى الأشـجـار والـطـيـر كـلـمـا
بـعـثـت تـرانـيـمـي وشـدوي وإنـشـادي

و أجـتـز مـمـا زان شـيـئـا يـعـيـنـنـي
وقـد بـحـت بـالـخـافـي مـع الـمـنـظـر الـهـادي

جـلـسـت وفـي الأحـلام آمـال طـامـح
و أسـكـنـتـهـا مـن عـزةٍ فـوق أطـواد

فـغـنّـت لـي الـدنـيـا وقـد جـاء صـوتـهـا
يـنـادي أحـب الـبـوح يـا ذلـك الـحـادي

تـقـول سـتـأتـي كـل يـوم لـمـقـعـدي
و أبـقـى أسـيـر الـبـوح والـرائـح الـغـادي

فـبـادلـتـهـا شـدوي ونـاديـت فـي الـربـى
حـبـيـبًـا لـه أحـيـا وقـد صـحـت فـي الـنـادي

أحـب وأشـقـى إن تـمـادى بـصـده
و أسـعـد إن مـد الـكـفـوف لإسـعـادي

يـبـعـثـرنـي شـوق مـمـض لـوصـلـه
ويـجـمـعـنـي وصـلٌ إذا غـاب حـسـادي

وتـزهـو بـهـا الـسـاعـات فـي مـقـعـدي هـنـا
وتـبـلـغـهـا الآهـات مـن أحـرف الـشـادي

فـتـرسـل مـن يـأسـو جـراحًـا بـوردةٍ
بـهـا مـن عـبـيـر الـنـفـس تـوقًـا لـمـيـعـاد

نصوص

و تكرمني بالوصل سعيًا لبهجتي
و قد لبت الآمال في يوم ميلادي

نسيت بها أمسي الذي ضاع حولها
وقد صنعت صنعا غريبا لإجهادي

نسيت وقد زورت شيئا أقوله
نغيب وتسوَدّ الدنا دون أحقاد

و لكننا عند التلاقي نطير في الـ
ـهناء الذي يغشى كِلَيْنا بأبعاد

فذقنا أمانينا مع الوصل حلوة
نردد في سمع المسا حلو أوراد

أحدق فيها من جنوني ولهفتي
وقد كنت يوما ذلك الباحث الصادي

و أدنو إليها باحثًا عقد كفها
بكف الذي يدنو بتفكير منقاد

فتجذب مشدوهًا إلى سحر عينها
و يلحظ أن الليل يخلو بأجساد

و يقطر محمرًا من الحب خدها
بوجهٍ منيرٍ في المساءات وقاد

فيرسم فيها ما تمنى بلحظة
هي المجد متبوعًا بأمجاد أمجاد

وإني أناجي البدر في غامر الدجى
يفيض سناءً في لقاءات أحماد

وكم طاب ليلٌ في مروج خصيبةٍ
وبتنا نعيش الحب في الملتقى الهادي

و قد ضمَّنا بيت بنيناه وحدنا
قضينا به عمرا لآباد آباد

---

* شاعر من السعودية.

هويةٌ

■ شتيوي الغيثي*

أنا سيد المنتمين إلى كل شيء
وسيد هذي الرياح
تجول بكل الجهات بغير انتماء

***

أنا سيد الراحلين إلى كل درب
نقود اعوجاجاته للسنى..
والسناء

***

فمنذ الطفولة كنتُ رضعتُ حليب الإباء
وكنتُ لثغتُ البدايات
في جنبات الوضوح
وكنتُ الجبان أمام الجمالْ
وكنتُ القصيدة فوق شفاه النساءْ

***

إلى لغة البدو انتميتُ
إليهم وهم يقطعون الفلاة بشيء من ربيع المجازات
حين ينادون أشياءهم بضمير الحياة

إلى لغة النجر والهيل والشعر والتمر
في ردهات الشتاء

***

أنا سيد المنتمين إلى الحب والأغنيات
وألف صلاة مع الفجر..
يرفعها البسطاء

أنا الليل والصبح
والمدح والقدح
والصفح
والغضب المستطير على كل شيء
سيخدش رأس زجاجة عطر الوفاء

أنا الشوق حين ينادي صغيراً
تدحرج من نغمة الذكريات البعيدة
ليبني صرحاً قديماً من الحلم

يبني هويته في سؤال الحياة
ويسرق من لغة الناس أسماءهم
ويرتبها في نشيد السماء (المساء)

***

أنا الممتزوج من قطرة للندى
ورغيف لهذا المدى
ولي في حطام النجوم صدى..
ولي في صنوف البقاء..
بقاء..

أنا نبتة في أديم السؤال
أسف تراب الحقيقة في كل وادٍ
وامتح من بئر أجدادي الغرباء

***

أنا سيدُ الوجع المستفيض بعين الفقير..
وظفر المنية دون الخواء

أنا بذرة الأولين
وآخر من كتبوا سفْرهم بدواة الغناء

فبي من أساطير قومي
وبي من حداثة عمر البكاء
وبي من روايات عمرو العلاء
وبي من نقودات أهل البناء
وبي من رمال النفود
وبي من حضارة عصر الفضاء

***

أنا آخر من قذفتهم طفولتهم في مسيرة هذي الحياة
فصار يقاتل ألا يسير بدرب الرياء

أنا سيفُ كل القلوب التي عجزت عن معاركها
في الحروب الأخيرة للحب والكبرياء

أنا شمعة لدموع المحبين والأشقياء
أنا سيد الواقفين على كل باب لحاء
وباب لباء

أنا كل طين تشكل من حرف:
شين.. وتاء.. وياء.. وواو.. وياء

---

* شاعر وأكاديمي من السعودية.

شموخٌ

■ حسين صميلي*

كبُر..
فقد ضجَّ الفضا بالمارقينَ..
و لم تزلْ آمالُهمْ قفرا
و خُطةُ كيدِهِمْ
مُتخاذِلَة..!

كبُر..
فصوتُك مُسمِعٌ..
و الموبقاتُ حِيالهُ جُوعى
ترجُي غفوةَ الليلِ المعرشِ دونهُ
لتهبَّ عن سَغَرٍ كلابُ
القافلة!!

للهِ نفسُ في المَدارِ
تسيرُ واثقةً..
تنوءُ بهمِّها الوطنيِّ
لا تلوي على وَجَلٍ يراودها الخُنوعَ
و لم تزلْ بجلالِ طلتِّها الأبيَّةِ
ماثِلَة..

كمْ زايدَ الحسَّادُ في ألقائِهِ
و تقاذفَتْهُ المرجفاتُ
بمكرِها..
فربا على كلِّ السفوحِ مهابةً
كالطودِ ترفعُهُ الخصالُ
الفاضِلَة..

هيهاتَ
تقلبُهُ رياحُ الغدرِ
تلوي جيدَهُ الميمونَ أصواتُ البُغاثِ..
تغرِّدُ في اللهِ شِنْشِنَةَ الضَّلالِ
الباطِلَة..

في صدرِهِ
بركانُ أمتِّهِ يصلي خاشعاً..
و دثارُهُ شمسُ الحقيقةِ مُسدَلاً..
و بساطُهُ حزْمٌ..
فكيف يروعُهُ همسُ الدُّجى
و تَنوشُ موقِفَهُ الخُطوبُ
الذاهِلَة..؟!

لا لن يكونَ..
ولن يكونَ..
لأنَهُ في الشعبِ - يالله -
يركضُ كالمباهِجِ..
كالأماني..
كالسحائِبِ
هاطِلَة..

قدرٌ
رعاهُ اللهُ منذُ طلوعِهِ..
و أضاءَ في دنيا الأنامِ
منازِلَه...

---

* شاعر من السعودية.

تابوتٌ آخر

■ عبدالله الأسمري*

ضربتُ قلاع الروح
بمجدافِ الطفولة
وحملت تابوتي إلى العُدْوَةِ القُصْوَى
عقارب الزمن الممتد
في أقاصي الروح
تحتفي بالبدايات المؤجلة
في أزمنةِ الوجع الغابر
رهنتُ العمر
بضراوة اللحظة
ورهاني المجهول
لم تشهد له الأماني
ألقيت عليها قميص يوسف
وأنصت لخطى العابرين
لأرسم من دمائهم
منفى لحفيف الكلمات
وخفق جروحي
صنعت لها تابوتًا آخر
من سنديان السامدين
على رمال التيه
وكسوت عورة المسافات
بحوافر الصافنات
بددت بياض الدروب
حين سلمت ذاكرتي
لثقوب التاريخ
المزيف
وعدتُ بتابوتي وحيدًا
إلى العُدوةِ الدُّنْيَا!

---

* شاعر من السعودية.

حبيبتي أنا لنْ أقولَ

■شاهر ذيب*

شفقٌ يُسافرُ في صحارى الجوفِ

يبحثُ عن غضا،

ويمدُّ أُنْمُلَهُ ليقطفَ مِنْ شذا عينيكِ أُغنيةً..

ويمضي

ينثرُ الكلماتِ فوقَ الكونِ..

يزرعُها لِتَبْتُقَ أحْرُفا

بدمٍ وأحلامٍ فلا يقوى على إحراقِها

وهجٌ من الأرضِ ولا قدرُ الفضاء

***

شفقٌ يُعاندُ لحظةَ التكوينِ

في زمنِ البداياتِ، وأنتِ هناك شرنقةٌ

تُسجتْ لها مِنْ مغزلِ الصحراءِ حالاتُ التحوُّلِ والحياة.

***

مِنْ أينَ جئْتِ فراشتي؟

كالأسْرِ لا يثْنيهِ وقتٌ، وكيفَ أصبحْتِ الأسيرةَ؟

في غيهبِ الزمنِ المُعاندِ للنبوءة،

ولقدْ تقمَّصتِ الرّبا كغزالةٍ جُبلتْ ضفائرُها بذرّاتِ الرّمالِ الصُفرِ،

واكتحلتْ عيناها من ودْقِ السماواتِ،

وشبَّ شِفاهَها وهجُ الظهيرة.

***

حبيبتي!

أنا لنْ أقولَ بأنَّكِ الأنثى الوحيدةُ

إنْ ضحكْتِ..

يطولُ عمْرُ الأرضِ أجيالاً وأكثرْ،

أو إنْ بكتْ

تغفو على كتفيْها غاباتُ الصنوبر.

أنا لنْ أقول:

بأنْ تفتّحَ الأزهارِ يستجْدي مُرورَكِ فوق تُربتِها

فتربُو منْ ندا كفّيْكِ ياقوتاً وعنبر.

***

حبيبتي

تدرينَ أنّي لمْ ولنْ ألقاكِ يوماً،

غيرَ أنّكِ كالنّهارِ البكرِ قدْ تغْشاهُ أمواجُ الغيوم.

لكنّكِ لنْ تنحني للموتِ

إنْ جاءت بهِ في السّرِ أزمنةُ الظلام،

فامنحي وقتَ الظهيرةِ

بعضَ أجنحةِ العُروجِ إلى الحقيقة،

وامنحيني بعضَ وقتكِ

كي أحلَّ بخفقةِ القلبِ،

ورعْشةِ صوتِكِ المنثورِ في وهْجِ النجومِ،

وفوقَ أطرافِ المجرّةِ،

وإذا ما حانَ في عينيكِ موتي،

ولستُ بدافعٍ موتي إذا ما جاءَ

لكنّي...

شموخُ الهامِ في لحظيكِ

لم أحْنِ

ولنْ أحني..

فلا تحْني.

---

* شاعر وطبيب من سورية مقيم بالجوف.

عطَشُ الأكفِّ

■ خالد أبو حمدية*

عَيّرْته بالحبِّ
فيمَ يعيّرُكْ؟!
واغتلت أسطرَهُ
وكانَ يؤَسْطرُكْ
ماذا تقولُ الريح في أغصانهِ؟!
تَعرى على مَرّ الفصول
وتسترُك
تغفو على عَطَشِ الأكفّ شواطئٌ
محتلّةٌ
تَلويحُها يسْتَمْطِرُكْ

يا ماءُ
قُلْ للبحرِ ذاب شراعُنا
فاخفضْ جناح الموج
جئنا نعبرُك
لا يستوي مَنْ يفتديك مغادِراً
يا بحرُ فيمن يمتطيكَ
ويغدرُك
كنّا صغاراً
والحياة كبيرةٌ
فبأيّ وجهيها تواتي تَسْحَرُكْ
والآنَ
ما تحكي
وشيبُكَ شاخصٌ
ويضيقُ بامرأةٍ تحبّكَ أبهَرُكْ
وتحنُ!!
هل ما زلتَ تذكر وجهها
أم تُنكِرُ الأشواقَ فيهِ
وتنكرُك

وجعُ الكبير معلّق
في حلمه
صعبٌ تخَيّلُ أنّ جرحكَ
يكبرُك
جرحَ النبيذُ شفاهَ صوتِكَ
واشتفى
مذ صار ما يسليك عنها

يُسْكِرُكْ
واستَنبتت كفَّاكَ جدْبَ كرومِها
وسعى لناشفِ مقلتيها أخضَرُكْ

ما كنت ناشئة الغرام بليلِهِ
تستعيدينَ شَجونَهُ
ويُحَرِّرُكْ
وتبعثرين كيانَهُ
فتذكري!
قَدْ قدَّ من أنقى عظامه مرمَرُكْ
لكنّك النذرُ المعاندُ صَبْرَهُ
لو لاح نجمٌ شاردٌ
يتذَكَرُكْ

أنثى على ألَقٍ تثورُ
وفتنةٌ
فلمنْ غواها آيلٌ
وتَعَطُّرُكْ؟!
وكمهرةٍ
حرنَت بمضمار الرؤى
تحنو عليها في الخيال
وتكسِرُكْ
شرِبت ملامحَها
مَسامُك كلُّها
والحزنُ في عَصْفِ الغياب
يبعثِرُكْ

ما الحزنُ
في لَيْليك غيرُ وديعَة
مِنْ شاردِ الهدب المبلَّلِ
تُبصِرُكْ
يا خاطرَ المنفيّ في خَلوَاتِهِ
لا كفَّ تَنفذُ في الغيوبِ
وتجْبُرُكْ
حتى
ولا يشفي انتظارَك هُدْهُدٌ
يأتيك بالطّيف القديمِ
ويخبِرُكْ

* شاعر من الأردن.

لستُ أدري

■ محمد عسيري*

لستُ أدري
بين شوقٍ وحنينْ
كيف أكتبْ
فوق سطرِ العمْرِ قولي
في كتابِ العاشقينْ
أيّ جزءٍ ترتضينْ!؟
لستُ أدري
كيف أمسى رأسَ ذيلْ
دبّروا أمري بليلْ
واستمالوا كلّ ميلْ
من صباحي علّتي أو ربّما
لستُ أدري
جهّزوا لي رحلةً
لا تراني وجهةً
في متاعي
كلّ ما يرضي غرورَ السؤالْ
غيرَ شيءٍ
واحدٍ
عن رجوعي
لستُ أدري
أيّ فلكٍ ذنبه
إفكُ ذئبٍ من دمي
كلّ دلوٍ قابَ بئرٍ
فيه حبلٌ كان وصلي
ظلّ يطفو كالسرابْ
صوتُ ميلادي ينادي
من يجيبْ
لستُ أدري.

---

* شاعر من السعودية.

رؤى

■ حسين جومان السويدي*

قُم لِلحَيَاةِ

وَفُكَ الطَوقَ عَن عُنُقي

(قَالتْ فَتَاةٌ)

كَسَاهَا اللِيلُ بِالأَرَقِ

قُم بَدِدِ الرَهلَ ثم اشرق

بناصيتي..!

كَيمَا أرَاكَ تَذرُ الفَرحَ في

الحَدقِ

قُم عَانِقِ الشَمسَ، لا تَرفِق

بِقُبلَتِهَا

خِيرُ العِنَاقِ عِنَاقُ الوَجدِ

بالشَبَقِ

أذِب مُرُوجاً مِنَ الآمَالِ في

لُغَتي

أو فَاعصِرِ الغِيمَ ثُم أغرِق بِهِ

حُرَقي

قُم وَاسرِجِ اللِيلَ لا تَأبه لِوَحشَتِهِ

لا عَاصِمَ اليومَ..

لن تَنجو مِنَ الغَرَقِ

---

* شاعر من السعودية.

قطاعُ النَّشْرِ الإلِكترُونيّ

الثورةُ الهادئةُ للكتابين الرقميّ والصوتيّ.. استيل لونارتوتش

■ ترجمة: خديجة حلفاوي*

رغم إطلاقه لأول مرة من قبل «أمازون» (Amazon) منذ أكثر من عشر سنوات، إلا أن وصول نظام «كيندل» (Kindle) إلى فرنسا [وجُلّ دول العالم]، كان بمثابة نقطة التحول الرئيسة نحو عصر الكتب الرقمية. لكن، ماذا عن اليوم؟ بمناسبة صدور الشريط الدرامي «حيوات مزدوجة» (Doubles vies) لـ«أوليفيه أسايس» (Olivier Assayas) -الذي يسلط الضوء على الموضوع- نقدم تقريرًا خاصًا حول واقع «الكتاب الرقمي» (e-book).

عقب نشر أول كتاب رقمي، ساد اضطراب وذعر كبيرين في قطاع النشر والصحافة. ومن خلال تقديم مقارنات وسيناريوهات متعددة لما آلت إليه صناعة التسجيلات الصوتية، تنبأ العديد من المهتمين بـ«الموت الوشيك للكتاب الورقي» لتحل محله ثورة الكتاب الرقمي بفعل تطوره الهائل الذي تعززه الأرقام. واضح أن التنبؤ بالمد العظيم لـ«الكتاب الرقمي»، بعد عشر سنوات، لم يكن في محله... لا يزال الكتاب الورقي يقاوم، ولا تزال الكتب تحافظ على حضورها الدائم بالمكتبات. لكن، هل الأمر دلالة على كون الكتاب الورقي لم يفقد تأثيره؟ كيف تطور موقع الكتب الرقمية واستعماله خلال العشرية الأخيرة؟ وفي أي من المجالات تطور بشكل أفضل؟

بعد خمس عشر سنة من دخول الإلكتروني في القراءة اليومية بفرنسا

وجلّ دول العالم، يتقاسم ثلاثة فاعلين رئيسيين مجالا بين الأجهزة اللوحية وتطبيقات القراءة المتنقلة: «أمازون وكيندل (٤٥٪ من السوق) «la Frac» و«Kobo» (١٨٪ إلى ٢٠٪ من السوق) و«أبل» (١٣٪ إلى ١٩٪ من السوق). ثم في المرتبة الرابعة نجد (TEA) (٥٪ من السوق) التي تبنت مشروع «الكتاب الإلكتروني البديل» (The Ebook Alternative) بعد إطلاقها سنة ٢٠١٢م من قبل مكتبة (Decitre) كبديل محتمل للكتاب الورقي.

تتصدر الرومانسيةُ الأدبَ البوليسي وأدب التخييل والخيال العلمي والفانتازيا قائمة الأجناس الأدبية الأكثر قراءة في الشكل الرقمي. يعد «بنيوا تاريل» (Benoît Tariel)، مسؤول المبيعات المباشر بـ(TEA)، أن «الرومانسية تلقى نجاحا كبيرا في العالم الرقمي، لكونها تتوافق مع مبدأ القراءة



الإنزامية، إضافة إلى كون هذا الجنس الأدبي أقل حضورًا في المكتبة الكلاسيكية». تمثل نسبة مبيعات «الكتب الرقمية» نحو ٢٠٪ من رقم معاملات دور نشر (Harlequin)؛ أي ضِعف ما تسجِّله دار نشر عامة.

رغم تماسك هذه القطاعات وبحثها الدائم عن التكيُّف مع التحولات المختلفة، لا يزال الكتاب الرقمي ينمو ببطء في فرنسا أكثر من الدول المجاورة لها. كيف يمكن تفسير هذا التفرُّد؟ «لا يزال الفرنسيون متمسكين للغاية بالكتاب الورقي»، يجيب «فينسينت موناديه» (Vincent Monadé) (المركز الوطني الفرنسي للكتاب). وبالفعل، هناك جانب عاطفي خاص للمكتبة الشخصية والرمزيات الاجتماعية التي تحملها. في نظرنا، يظل الكتاب علامة خارجية على الثروة الفكرية؛ في حين أن المرور نحو اللوحة الرقمية أقل سلاسة.

الناشرون الممانعون

يمكن أن نجازف بالقول إن هذا التردد يقترن في الأساس بتردد وتحفظ الناشرين أنفسهم إزاء الكتاب الرقمي. يرى بنيوا تاريل أن «الأمر استغرق بعضا من الوقت قبل أن تؤخذ خصوصيات الكتاب الرقمي في الحسبان من قبل الجهات التقليدية الفاعلة في القطاع». اليوم، لا تزال سياسة التسعير أكبر عقبة أمام تنمية قطاع النشر الرقمي. «ليس هناك اتساق في سياسة التسعير الشاملة بين الناشرين. على سبيل المثال، لا تغير دور النشر سعر الكتاب الرقمي حينما

تصدر نسخة «الجيب» من الكتاب الورقي». كنتيجة لذلك، يحدث أن يجد القارئ نفسه أمام الاختيار بين كتاب ورقي بـ (٢٠) يورو، نسخة جيب بـ(٨) يورو ونسخة رقمية بـ (١٤) يورو؛ فجوة غير مبررة، بالنسبة لرهانات تطور المكتبة الرقمية.

تعد القرصنة أكبر مشكلة في عالم النشر الرقمي. إذا كانت القرصنة منتشرة بشكل كبير في القطاع السمعي البصري أو مواقع التدفق العالي (streaming)، فإن مخاطرها في عالم الكتاب الرقمي تقترن بتعدد استراتيجيات تقاسم الكتاب الإلكتروني الذي تم شراؤه من قبل مستخدم واحد وتوزيعها على الآلاف من القراء على شبكة الإنترنت. يختار بعض الناشرين إدراج «حقوق الملكية الرقمية» (DRM) في كتبهم. تسمح هذه الحماية الإلكترونية الصغيرة بإمكانية تشفير الوصول إلى الملف والحدِّ من عدد النسخ التي يمكن أن يقوم بها المشتري. على الرغم





من أن إعداد نظام إدارة الحقوق الرقمية مكلف للغاية، يظل سهل الاختراق من قبل القراصنة. «في الواقع، تزعج هذه الحماية المستخدم العادي أكثر بكثير من القرصان»، يفسر فينسينت منادي. والنتيجة، يفضل بعض الناشرين (Eyrolles، Bragelonne...) عدم الانفتاح على مثل الخدمات المكلفة. لذلك، يتعرضون لخطر القرصنة، ويعولون على المسؤولية الأخلاقية والفردية للقراء.

بنسبة لـ ٧٪ من سوق الكتب، هل ستستمر نسبة الكتب الرقمية في النمو أم أنها ستصل إلى حد أقصى معين؟ «أعتقد أن اقتصاد الكتاب الرقمي سيمثل في نهاية المطاف ما بين ١٠٪ إلى ١٢٪ من دون زعزعة استقرار الاقتصاد الورقي»، يؤكد فينسينت منادي. ويضيف بينوا تاريل أن «نسبة المبيعات ستستمر في النمو ببطء، لكن بشكل مستمر. ففي فرنسا، نميل إلى المبالغة في تقدير

الثورات التي تحدث على المدى القصير والتقليل من شأن الثورات التي تحدث على المديين المتوسط والطويل».

الكتاب الصوتي في ازدهار..

يعد قطاع الكتاب الصوتي أحد المجالات الأساس التي تطورت عن الكتاب الرقمي خلال السنوات الخمس الأخيرة بشكل متسارع، وأضحت «نجما» غير متوقع في مجال النشر. لفترة طويلة كان هذا النوع من الكتب حكرًا على المكفوفين. لكن توسعت قاعدته الجماهيرية مع تعميم المعدات والأجهزة المتنقلة بين المستخدمين. تهيمن منصة (Audiolib) –تنتمي إلى مجموعة (Hachette)– على القطاع، حيث تضاعفت نسب التحميل بين سنوات ٢٠١٣م و٢٠١٧م، ما يثير جشع العديد من الناشرين الآخرين. دشنت مجموعة (Editis) (مالكة لـ« First » و« Belfond» و« Robert Laffont»...) خطواتها الأولى لاكتساح السوق مع مشروع (Lizzie)، العلامة التجارية الصوتية للمجموعة. وفي الجهة الأخرى، لا تزال أمازون تواصل هيمنتها على منصة التنزيلات (Audible). من المثير للاهتمام أن نعلم أن القادمين الجدد للمجال هم مشغّلو خدمة الهواتف النقالة، إذ انضم ثنائي (Fnac–Kobo) إلى شركة (Orange) من أجل تقديم عروض للكتب الصوتية لعملاء العلامة التجارية.

يعد بينوا تاريل أن «مصدر قوة الكتاب الصوتي تكمن في كونها تجذب فئة جديدة من الناس الذين يقرؤون قليلا ولا يضطرون أبداً إلى طرق أبواب متجر لبيع الكتب». وإذا كان ٢٪ من الفرنسيين يمتلكون لوحات إلكترونية، «فإن ١٨٪ قد سبق لهم بالفعل «قراءة» كتاب صوتي، منهم ٧٪ خلال الأشهر الاثني عشر الأخيرة»، وهو ما كشفت عنه دراسة حديثة لـ (Ipsos) أجريت من قبل «النقابة الوطنية للنشر».

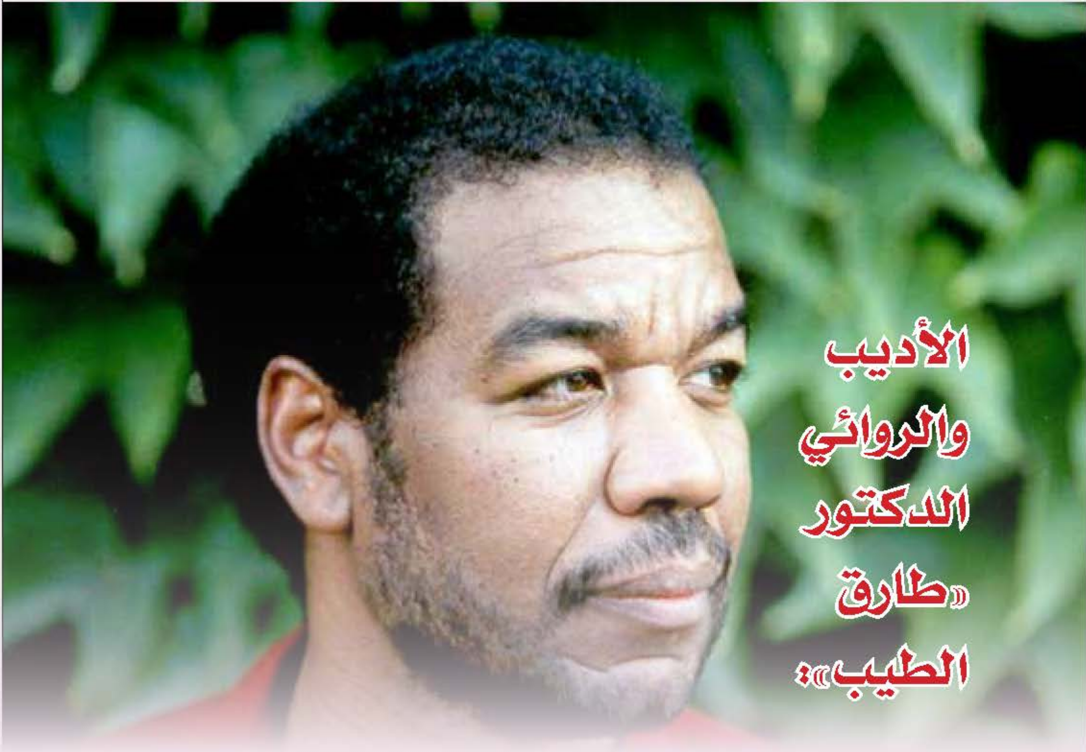
لتحقيق الاستفادة المثلى من الاحتمالات التي توفرها وثيرة تطور الرقمنة، يعد بينوا تاريل أنه علينا أن «نتجاوز الاختلافات البسيطة، ونفكر في استمرارية أقوى للورقي والرقمي معا» تصب في مصلحة الكتاب أساسا. وبالنظر إلى إمكانية تضمين وعرض الكتب الرقمية بالمكتبات الورقية، يظل عددها الكبير وغناها قيمة مضافة للسوق الفرنسية للكتاب. «يمكن أن نتخيل نظاما رقميا للبطاقات يقوم بموجبه بائعو الكتب ببيع الكتب الرقمية أيضًا. على سبيل المثال، في حالة نفاد مخزون النسخ الورقية». في مواجهة التحولات التي يعيشها عالم الثقافة والنشر، سيتعين على القطاع الاعتماد على المزيد من الابتكار وتكامل الاستخدامات. ماذا لو كانت ثورة الكتاب الرقمي قد بدأت للتو؟

---

* كاتبة ومترجمة من المغرب.

(١) نشرت هذه المادة حديثا باللغة الفرنسية:

Estelle lenartowicz, livre numérique: la révolution tranquille, magazine Lire, décembre 2018-janvier 2019, pp: 33-34.



الأديب والروائي الدكتور «طارق الطيب»:

العربيةُ لغتي المبدعة وبيتي الحميم، وما عداها روافد مساعدة

نصيب العالم العربي نسخة واحدة لكل ربع مليون شخص!!

تطور الأجناس الأدبية أمر حتمي، والجمع بينها ليس جريمة،!

صراع الرواية والشعر مفتعل، والحكم للنقد والجمهور

مؤلف الهواجس الطارئة ليس أديباً، بل كاتب خواطر!!

■ حاوره: محسن حسن

يقف على مسافة سواء من ثقافات الشرق والغرب، ويدرك بحسِّ الأديب ووعي العاقل أن جوهر الإنسانية لا تقيّده حدود أو تقف أمامه جغرافياً أو تضاريس، لكنه رغم احتفاء الغربيين به وبكتاباته الروائية والشعرية وغيرها أكثر من المصريين والسودانيين والعرب، إلا أنه معتز بشرقيته، مفتخر بلغته العربية، وبجذوره المصرية والسودانية، مؤمل لواقع عربي أفضل، نحو التخلّي عن ثقافة الانتقاء والاجتزاء ونبذ الآخر المختلف، ونحو تكريس واقع ثقافي جديد، يستنير بالماضي المشرق فيستلهمه بوعي حاضر، ويتعلم من الغابر المر فيتجنب تكرار مآسيه وكوارثه..

أعماله ترجمت لثماني لغات عالمية،

ويدَرس بعضُها لدى مدارس وجامعات أربع دول أوربية..

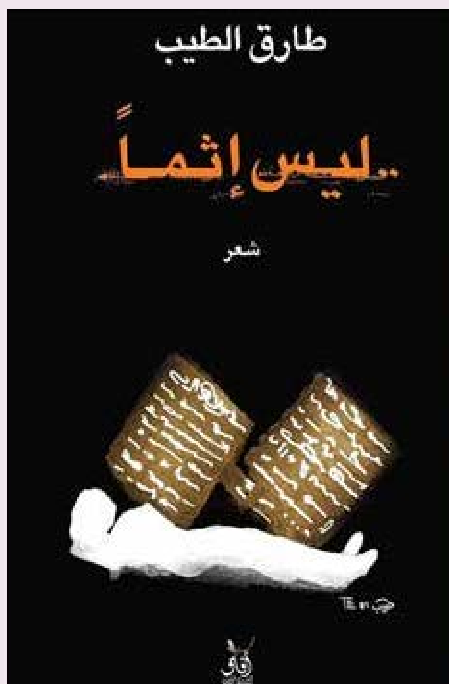
إنه الأديب والروائي والشاعر د. «طارق الطيب»، حاورته الجوبة عن ملامح مشواره الثقافي والأدبي والإنساني، وحول العديد من قضايا الأجناس الأدبية المختلفة كالرواية والقصة والشعر، إضافة لأطروحات عديدة أخرى حول ملامح المشهد الثقافي العربي، فكان هذا اللقاء.

الرواية الأحدث وتكريم الأدباء

- **روايتك الأحدث (وأطوف عارياً) تناولت قضايا الهجرة بمفهوم مختلف، وتحمل إشعارات خفية بحتمية زوال القيود الفاصلة بين الحضارات الإنسانية.. تتفق أم تختلف؟**

روايتي الأخيرة (وأطوف عاريًا) التي صدرت العام ٢٠١٨م تتناول عدة قضايا، مسارها الأساس يبدأ من إجبار فنان عربي موهوب ليتحوَّل إلى هامش الفن، وتحديدا إلى «موديل» للطالبات والطلاب في أكاديمية الفنون في فيينا. وفي وقوفه العاري، يُعرِّي مثالب المجتمع الذي عاش فيه والمجتمع الأوروبي الذي أتى إليه، عبر حكاية حب وزواج انقطعت في بلده، لتتحول لحكاية أخرى ملهمة. ومسار الهجرة هنا يأتي عبر شقيق البطل، ليس من أجل حكاية أسباب الهجرة والطريق المحزن نحو الشمال، وإنما يلامس لحظة الوصول إلى الأرض الأوروبية أو اللاوصول. هناك مفاجآت كثيرة داخل الرواية تتخلل تلك المسارات ليس لصدمة القارئ وإنما لمحاولة إفاقته إن أمكن. وفي الواقع لا تحمل روايتي إشعارات خفية بحتمية زوال القيود الفاصلة بين الحضارات بل ببيان تعقدها: ففي ظني الحضارة واحدة.. لكن عمارتها لها فواصل جدرانها أسمك من التخيل!

- **في معرض القاهرة الدولي الماضي للكتاب كان لديك تحفظ على أسلوب تكريم المثقفين والأدباء.. أولاً: لماذا هذا التحفظ؟ وثانياً: كيف وجدت استقبال القارئ المصري لروايتك الأحدث؟**



■ لم يكن تحفظًا على الأسلوب بل عرضْتُ إضافة لفكرة تكريم المثقفين والأدباء، بأن يتم تكريم كُتّاب أحياء بجوار الكُتّاب الراحلين. فالملاحظة عندي أن أغلب الكتاب المجيدين لا يحصلون على تقدير ولو معنوي في حياتهم، وبمجرد رحيلهم تنبري الأقلام لبيان عبقرية كل راحل، ولا تجرؤ صحيفة على رفض هذا الرثاء الحماسيّ. أما كيف استقبل القارئ المصري رواية (وأطوف عاريًا)، فليس عندي علم، لم أقرأ نقدًا واحدًا حتى الآن، وليس لدي أي شلة أو دائرة أمارس معها التبادل الترويجي للكتابة عن أعمالي. لكني أثق أن هناك أقلاماً صادقة ستكتب بعد حين.

اللغة وحوار الثقافات

• **ما الجديد على مستوى كل من: الشعر، والرواية، بالنسبة للدكتور طارق الطيب مما سيطالعه القراء في المستقبل القريب؟**

■ عند أي مبدع لا يتوقف الذهن أبدًا عن الكتابة الصامتة، وهذا حادثٌ معي على الدوام، لكن العبرة في النهاية بالمنشور فعلا، وقد تعودت مؤخرًا ألاّ أبوح بما لم أنته منه تماما. أبوح فقط بما انتهيت ورضيت عنه. قديما كنت أبوح بما أكتب أو ما سأكتب، وكنت أتعرض للمساءلة باستمرار عن صدور العمل المزمع، وكان هذا يقلقني ويربك ترتيباتي وأولوياتي التي أراها. رغم أنني أتفهم محبة القارئ ورغبته في الاطلاع على جديدي؛ إلا إنني أفضّل أن أفاجئ القارئ بالكتاب وهو على أعتاب النشر.

• **حينما تستحوذ عليك حُمّى المقارنة بين الثقافة العربية بكل أبعادها الماضية والحاضرة، وبين الثقافة الألمانية بكل مكوناتها، ماذا يصدمك من ملامح تلك المقارنة؟**

■ سأوضح أولا أن اللغة في النمسا هي اللغة الألمانية، وليست هناك لغة غيرها، وهي بالتالي رافد أساس في الثقافة المعتمِدة على اللغة الألمانية، وللدخول إلى متن الإجابة أقول: يصدمني الكثير: الماضي العربي ليس جميلا كله كما ندّعي، ولا كما نتخير منه في الحاضر بما يروق لنا ونلوي به عنق ما لا يستجيب لراحة بالنا. نتواءم مع ماضينا للأسف بطريقة الانتقاء. الماضي الأوروبي ليس سيئا كله، لكنهم يتخيرون منه السيئ عمدًا للرغبة في عدم تكراره، يتخيرون طريقة التذكر الدائم وعدم الردم على التاريخ القبيح. وهذا مفيد للتغيير الذي يؤدي حقًا إلى تغيير حقيقي. التستر على أجزاء ظالمة من التاريخ جريمة تسعى للبدء في تنفيذ جرائم أحدث! ثقافياً، في عالمنا العربي، نحن إجمالاً في انحدار نسبي، أُنظر إلى الأسئلة الأيديولوجية- والدينية منها بالأساس- التي تشغل

الناس في العقود الأربعة الأخيرة، أُنظر إلى الأسئلة المعرفية المؤسسة فكريًا على فلسفة الوعي، أو حتى المرفوع منها على أساس تطبيقي فيما يخص التعليم: ستكتشف البون الشاسع بيننا وبين ماضينا القريب وستكتشف الهوّة الهائلة بيننا وبين الغرب.

أمارة الماضي العتيد وحدها لن تخلق حاضرًا يمكنه المنافسة في سوق الثقافة. حضارتنا التي من المفترض أن نُحضِرها ونُحضّرها دائما لحاضرنا ونبني عليها، نفعل بها العكس تماما: نهدمها ونحطمها بالمعنى المادي للتحطيم، بمعاول وفؤوس، متخذين أغبى وأجهل فترات التاريخ كمثال نموذجي للمحو. المزعج والذي يحدث بتساهل وقبول هو هذا الديني المتطرف والمتسكب تدريجيا من آنية الشر والذي مهما بالغ، يتوافق معه مهمّشو المجتمع رغبة في تغيير قد يلبي أمنيات منَسيّة لهم، فإن لم ينجح فليحطم ترف الجميع وأمانهم!

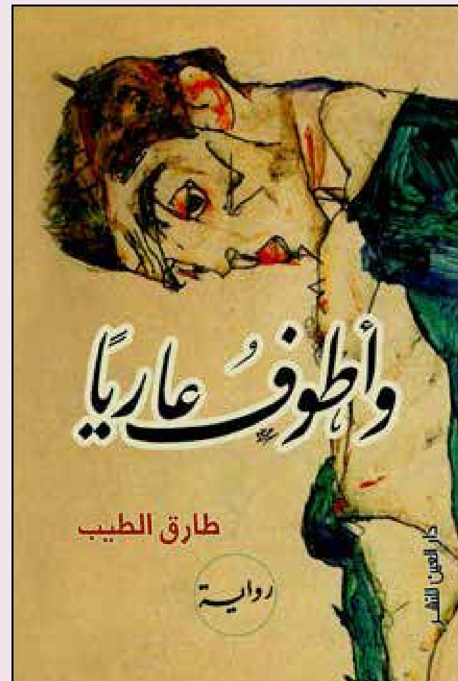


- **كنت حريصاً على إنجاز كل أعمالك تقريباً باللغة العربية رغم إجادتك التامة لعدة لغات أخرى... ما الرسالة التي أردت إيصالها؟**

■ أنا أكتب باللغة التي أشعر أنها نبرة صوتي الحقيقية، وهي اللغة العربية، اللغات الأخرى رافد مساعد ثقافيًا وذهنيًا، ومرافئ معرفية صالحة للاتكاء عليها لمصلحة اللغة الأم. أشعر مع العربية بأنني في بيتي الذي أتحرك فيه بحريتي، وأتعامل مع حروفي فيه مثل تعاملي مع أشيائي الحميمة. مع لغة أخرى يجب أن أكون حذرًا ومتمكنًا في آن. ليست بطولة أن أكتب إبداعا في لغة يكتشف اللسان الأم من خلالها أنني غير جدير بها، أو أنني أسير على سطحها. اللغة هي روح الكتابة وأمها والتساهل مع النسب الصادق للأم يؤدي بالمبدع إلى اليُتم الإبداعي. هناك من يجيد الكتابة بلغتين أو أكثر بالمهارة نفسها لكنهم قلة. أنا لست منهم. أما كتاباتي الأكاديمية فلا بأس أن أكتبها بلغة أخرى، فضبطها سيعتمد على صرامة اللغة ودقتها أكثر من حساسيتها الإبداعية.

• في خضم ما ترجم لك من أعمال شعرية وروائية إلى لغات مختلفة.. كيف وجدت التلقّي لهذه الأعمال؟ وهل أنصفك القراء العرب ومنهم السودانيون؟

■ تُرجمت أعمالي إلى ثماني لغات ككتب منشورة: في فرنسا والنمسا وألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وكوستاريكا وفنزويلا وصربيا ومقدونيا ورومانيا وهولندا، وإلى أكثر من ذلك كنصوص في أنطولوجيات ودوريات أدبية في السويد والبرتغال وبلجيكا والصين والهند وأوكرانيا وكرواتيا وغيرها. هذه الترجمات صحبها دعوات رسمية للحضور وتقديم العمل المترجم في البلد صاحب لغة الترجمة،



بل أدرجوا بعض أعمالي في المناهج التعليمية لطلاب المراحل الثانوية أو الجامعية في مدارسهم وجامعاتهم، كما حدث في النمسا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا تحديدًا، وحين ذهبت والتقيت بالطلاب وبالمهتمين وجدت احتفاءً وقبولاً وحوارًا مفيدًا للطرفين. وفي تلك البلاد البعيدة وجدت مكانًا لكتابي في رفوف مكتباتهم فصرت قريبًا منهم. في المقابل كمثال، حين دُعيت يومًا لجامعتي (عين شمس) التي تخرجت فيها، لأقدّم محاضرة ولقاءً مع طلبة كلية الآداب، مُنع الطلاب من الحضور، واقتصر اللقاء على غرفة مغلقة تجمع فقط أعضاء هيئة التدريس! لذا، أقول من أسف، إن التقييم العربي يعتمد على الصوت العالي لا الصيت العالي، والقارئ العربي لا تصله أعمالي بسهولة. فألف نسخة لأكثر من ثلاثمائة مليون عربي (وهي لا توزع كلها إلا بعد سنوات)، يعني أن نصيب القارئ العربي نسخة واحدة لأكثر من ربع مليون شخص.

أما عن السودان فهو لم ينشر لي أي كتاب حتى يومنا هذا، بينما نشرت لي كوستاريكا في أميركا الوسطى كتابا قبل أعوام قليلة على سبيل المقارنة المحزنة، وكتابي متاح لديهم في الجامعات والمدارس والمؤسسات المعنية بالأدب هناك!

• هل نستطيع القول إن كتاب «محطات من السيرة الذاتية» هو نتاج خاص لمعاناة «مغترب» وذكريات «منتسب»؟

■ «محطات من السيرة الذاتية» هو كتابي الأول الذي يسجل ربع قرن من مولدي ونشأتي وحياتي في مصر. عجلت به للنشر قبل أن أنسى الحكايات الجديرة بالحكي أو قبل غيابها طي النسيان. هناك نتف قليلة فيه عن الحياة في فيينا، لكنها ستأتي في كتابة أخرى بشكل أوضح وأوقع في وقت آخر مناسب. لا أحبذ على كلمة «معاناة» في ربطها بكلمة «مغترب»، فالمعاناة ضرورية ولازمة في الحياة وفي الفن والإبداع بالضرورة وليست حكرا على المغترب. أما كلمة مغترب فهي تطلق على من اغتربوا في الغرب أساسًا، ثم أصبحت تطلق على كل من غادر البلاد حتى لو «تَشَرَّق»، ولأن مصير بعض هؤلاء المغتربين هو العودة إلى ديارهم، فالكلمة كانت وما تزال تصف حالة استثنائية أو مؤقتة. في حالتي أنا، انتقلت للغرب وعشت فيه، ودرست وتزوجت فيه، وأعمل وأكتب وأزور بلادي وقتما شئت، لكن أرضي الجديدة هنا ثَبَتُّ عليها وارتحتُ إليها وارتاحت إليّ. لذا، لم أعد أرى أن بقائي مؤقت، ولم أعد أشعر بالاغتراب بعد أن تعلمت لغتهم وخبرت عاداتهم وتقاليدهم وأضفت لنفسي منها ما ناسبني. ليس



الروائي د. طارق الطيب

ثمة اغتراب في حالتي، وإنما شعور بالحنين الإيجابي من وقت لآخر.. وهذا ملهم ومفيد. وليس لي اعتراض على كلمة «ذكريات»، ولكن لا أحبذ كلمة «منتسب»، حتى لو صاغها السجع في السؤال، فالذكريات مكون أساس في السيرة، بدونها تفقد الكتابة رونقها وجدواها وشرعيتها. أما الانتساب وأظنه للمكان الجديد، فهو شيء إيجابي لو توافرت فيه راحة البال والمواطنة الحقة والاحتفاظ بروافد الهوية الأصلي الذي لا يغيب. هناك قلة تستطيع أن تجد انسجاما وتكاملا بين الشرق والغرب في روافد حضارية ليست ملكا لأحد. أظن نفسي واحدا من هؤلاء، ولا تؤرقني الحياة في فيينا ولا التفكير في فصلها أو ربطها

بحياتي في مصر أو بالرافد السوداني. الحيرة هي حالة مَن يعيش «بين» هذه العوالم في مكان «بدون» أرض وتاريخ، وهذا لا ينطبق عليّ؛ فأنا أكرر دائما أنني أعيش «في» وليس «بين» مكانين!

الرحلة ٧٩٧ والقفز الأدبي

• **«الوصفية» مكون أصيل من مكوناتك الأسلوبية والسردية، لكنها طاغية في «الرحلة ٧٩٧ المتجهة إلى فيينا».. أليس كذلك؟**

■ الوصف حلية السرد، الحوار أيضا مكون أساس ضروري. روايتي (الرحلة ٧٩٧ المتجهة إلى فيينا)، هي حكاية ليلى وآدم، قصة حب مستحيلة، لكنها صارت ممكنة. سؤال «الوصفية» يأتي الآن في سؤالك من خارج الرواية، أي حولها وليس فيها. الوصف عندي وصف نفسي في الأساس لشخصيات ارتبطت مصائر بعضها ببعضها الآخر. والرواية فيها بوح وصدمة وتناقضات بشر وخروج عن المألوف، وفيها حياة طويلة عنيدة لبطلة الحكاية «ليلى»، لا يمكنها أن تعبّر عنها سوى بالبوح والتفصيل والصراحة، كل هذا يحتاج لوصف وحوار وهي لم تفعل هذا بإغراق.. بل بالضروري في الحكي!

• **كذلك في هذه الرواية «٧٩٧» تجسيد خاص لفلسفة جنسية «ثلاثية الأبعاد» بالمصطلح التكنولوجي إن صح التعبير.. ماذا قصدت من وراء هذه الكيفية في التجسيد السردي والروائي؟**

■ سأكون صادقا وأصرح بجهلي بـ«الفلسفة الجنسية ثلاثية الأبعاد» في رواية (الرحلة ٧٩٧ المتجهة إلى فيينا)! فالرواية أبسط من ذلك في التناول، وإن كانت الحالة المعروضة فيها معقّدة ومختلفة، فجرأة تناول حياة امرأة متزوجة، تحكي بوضوح ووجع وببقايا فرح عن حياة تُسرق منها من قبل زوجها (فاروق) وحياة تُقدم إليها من قِبَل آدم، هي الموضوع الأساس للرواية، وليس الفلسفة الجنسية. الجنس جزء طبيعي في الحياة، يفقد طبيعته ومعناه ضمن الشروط الزواجية المتعسفة أو المنهارة ويتحوّل لكابوس يزهق الحياة. والرواية سلّطت الضوء على «العلاقة الحميمة» باقتراب صريح وغير مبتذل، لكنه حقيقي ولا يتوارى خلف الكلمات ليترك للقارئ التخمين والإكمال، بل يسرد له رهافة العلاقة وسموها وصدقها.

• **من الواضح، أن قفزاتك بين الأجناس الأدبية لا ترتبط بآلية ما، بل بميول أدبية وظرفية.. فهل الكتابة الأدبية في مجملها لديك هي هاجس طارئ ودفقة شعورية ممتدة إلى حين؟**

■ لا أدري، لماذا يصر بعضهم على أن الأجناس الأدبية- في الكتابة الإبداعية كالقصة والرواية والشعر- عوالم مختلفة

بينها مسافات ولا رابط بينها، أو على ضرورة تخصص المبدع في نوع واحد فقط لا يكتب غيره. أتمنى أن تتم مراجعة الكاتب في مضمون ما يكتب بصرف النظر عن النوع الذي اختاره؛ فليس هناك اقتراف جريمة في الجمع بين الرواية والشعر مثلا، أو بين القصة والمسرحية، أو الرواية والمقالة الأدبية.. من الخطأ محاسبة الكاتب عن قصيدة يكتبها وعن قصة كتبها، نحن نخرج بهذا من التقييم النقدي إلى تفريق نوعي لن يُجدي الحديث فيه. وهل هناك آلية معينة للانتقال من كتابة قصة إلى رواية إلى شعر ثم إلى مقالة أدبية مثلا؟ من الطبيعي أن يكون للكاتب ميوله الأدبية وأن تتوافق له الظروف فينجز عمله الإبداعي. مَن يكتب بهاجس طارئ فهو كاتب خواطر مؤقتة، يكتبها عدد هائل من البشر، لكنهم ليسوا أدباء.

- **في تجربة القصة القصيرة، لديك تجربتان بينهما خمس سنوات.. لماذا في رأيك تبدو تجارب القصة القصيرة كالمنمنمات في سيرة الروائي العربي تحديداً؟**

- القصة القصيرة رغم أنها الأصعب في الكتابة الأدبية النثرية من وجهة نظري؛ إلا إن الاهتمام بها أضعف كثيرًا من قيمتها الفنية ومكانتها. أما عن نفسي، فأنا لم أحسب الفارق الزمني بين نشر القصص أو حتى نشر أي عمل، فليس هناك جدول للعمل الإبداعي عندي، ما أكتبه وأقتنع به وأرضى عنه أدفع به للنشر. هناك من «أخلصوا» للقصة القصيرة فقط وركزوا مجهودهم الإبداعي عليها، وهناك مَن كتب عملاً أو اثنين، وله علامة بارزة في القليل العميق الذي أنجزه. الكثرة ليست دليلا على رقيّ الإبداع أبدا، فالأديب ليس مهاجما في فريق الكتابة وعليه تسجيل أهداف في شكل كتب!

المكان وصراع الهوية

- **في كتاباتك الروائية والقصصية الأولى وفق بعض الآراء وجد القارىء تجسيداً لصراع الهوية والتباين الثقافي.. لكن خَفتَ هذا في الكتابات الأحدث.. ما ردك؟**

- هذه الآراء أيضا تنبع من قراءة منقوصة لأعمالي الأدبية. لم ألجأ في كتاباتي لأي صراع مع الهويات، ربما تناولت بشكل أكثر وضوحا وضعية المعاناة والفقد والتهميش الموجودة بعمق وسط الناس المتشابهين في اللغة والمولد والنشأة والدين والعادات والتقاليد. أظن أنني أميل للكتابة عن صراع الهوية مع نفسها أكثر من صراعها مع هويات أخرى لو جاز التعبير! وفي روايتي (الرحلة ٧٩٧ المتجهة إلى فيينا)، وهي رواية يحكيها آدم من أرض أوروبية يعيش عليها

ويعرفها وجذوره ممتدة لإفريقيا، بينما ليلى تحكي حياتها من أرض بعيدة (من مصر) وهي على أرض جديدة. ليس بين ليلى وآدم صراع بل وِفاق يتلمّسان فيه الوقت الذي يتجمعان فيه معا كروح واحدة. مأساة ليلى كانت مأساة امرأة في عالم شرقي له ممنوعاته، ومأساة آدم كانت في حريته المتاحة في عالم غربي. ارتباط امرأة متزوجة تقع في حب آخر هو محور الرواية وأسئلتها التي عرّت الشرق والغرب والعادات والتقاليد والتاريخ. العالم تغير ولم تعد مشكلة الشرق والغرب من المنظور القديم هي المشكلة الأزلية التي نلوكها عشرات المرات في أعمال أدبية مستنسخة، هناك آفاق أرحب وأقرب وأكثر عصرية. التباين الثقافي- كقضية تواصل وتقاطع- واضح في كل كتاباتي، بل على العكس من طرح السؤال؛ أراه يتصاعد بمراحل في روايتي الأخيرة (وأطوف عاريا) التي تتخذ من عار التاريخ الأوروبي متكئا لها.

- **فيينا حاضرة بقوة في مكونك الشعري والشعوري.. فهل تفوّق الوطن الحاضن والبديل شعرياً؟**

■ فيينا وطني بالفعل، وليست بديلا لمكان آخر بل هي امتداد للأصل، أعيش فيها منذ أربعة وثلاثين عاما، لا أدعي المكان ولا الزمان ولا أتمثلهما في كتاباتي إلا بقدر حضورهما في حياتي بصدق. وجداني يحفظ ويرى ويكتب ويعترف ويُقدّر جزءًا من عالم عشت فيه وما أزال، وهذا لا يحتاج مني أن أتعسفه في الكتابة. القاهرة محل مولدي ونشأتي لا يمكن تبديلها في الوجدان ولا حجبها، وليس هناك كتاب لي يخلو من حضور مصر والسودان بوضوح. ليس عندي «أفعل التفضيل»؛ ليس هناك مكان يتفوق عندي في الكتابة على مكان آخر. الكتابة تنتصر لروح الإنسان أولاً قبل أن تنتصر لروح المكان!

في الشعر وقضايا الحداثة

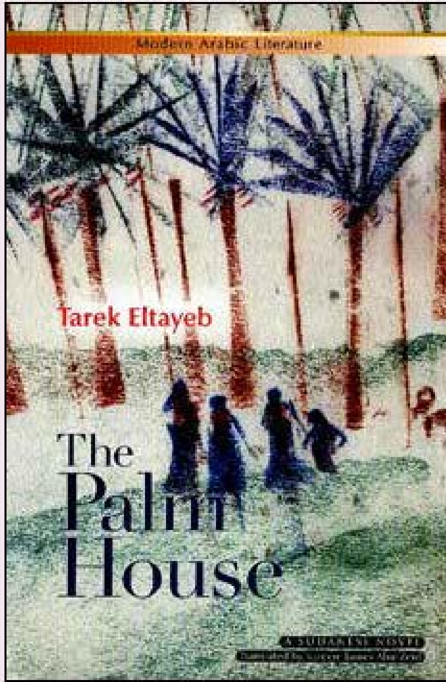
- **"بعنا الأرض وفرحنا بالغبار" .. هل لك أن تحدثنا عن الرمزية الكامنة في هذا العنوان؟**

■ هذا عنوان لديوان صدر لي في بيروت في العام ٢٠١٠م، ولا أستطيع هنا أن أنتحل دور الناقد لتحليل عنوان ديواني. ولكن يمكن أن أضيف باختصار: نحن ببساطة بعنا الأرض وفرحنا بالغبار.. وما زلنا نبيع الأرض ونفرح بالغبار.. وأتمنى ألا نبيع كل الأرض ونفرح بالغبار!

- **لماذا استبدلت الأرقام بالعناوين في ديوانك السادس «ليس إثماً»؟ وهل لذلك علاقة بمضمون هذا الديوان؟**

■ ديوان «ليس إثما» هو الجزء المكمِّل المنسوخ على ديواني «بعض الظن»؛ يعني كتابة على كتابة، ولو أنني استعنت فيه

بعناوين، فكنت سألجأ لنسخ العناوين السابقة نفسها التي في الديوان الأول بسبب الارتباط (الظني) بين الديوانين، وهذا كان سيربك القارئ أو الناقد، ففضلت أن أستعيض عن العناوين بأرقام، دون فلسفة أبعد من ذلك، لكن يمكن للقارئ أن يقرأ كل ديوان بمعزل عن الآخر تماما، فالارتباط على كل حال ليس شرطيا وليس ملزما، وإنما كما قلت هو «ارتباط ظني».



- **كيف تقيّم دفاع أنصار الشعر العمودي عن ديمومة البقاء للقصيدة العمودية في مقابل لحظية التأثير الشعوري وآنيته للقصيدة الحديثة؟**

- كل جنس أدبي إبداعي يتطور مع الزمن، الشعر العمودي كانت له سطوة في زمن كان له. إن التبرؤ من القصيدة الحديثة في المطلق على أنها لم تخرج من عباءة العمودية هو ليّ عنق للحقيقة، وهناك القادم الأحدث، الثبات موت، أساس البيت يبقى دائما والأثاث يتغير، والجدال هنا سيطول عن الأساس والأثاث! الشعر العمودي لم يمت، بل ما يزال موجودا، وما نزال في أشعار المناسبات حتى يومنا هذا نتغنى بالشعر العمودي أو نحاكيه، وإن كان الشعر العمودي يلتزم باللفظ والمعنى والوزن والقافية، فالقصيدة الحديثة ما تزال ترتكز على تركيبة أخرى تتنازل عن بحور الشعر المعروفة، ولكن لها أيضا جمالياتها بمقاييس أخرى. هناك شيء مهم يجب أن يؤخذ في الاعتبار، فالحفظ وحده والاستعادة بالإلقاء للقصيدة ليس مسوّغا لتفوّقها وهذا ما يظنه كثيرون، وكثيرا ما نتجاهل المعنى الصادر من قصيدة حديثة قوية غير مقفّاة لارتباطنا بجينات سمعية متوارثة تنصت للقافية والوزن بالسليقة، وهذا حسٌّ طربي أكثر منه تركيزا في المعنى؛ نحن مجتمع يعتمد على التمثل بالآية والحديث النبوي والشعر إلى يومنا هذا، وحتى في الأوساط الشعبية يبرز المثل العامي المقفّى عادة ويُتناقل بسهولة بسبب هذه الخاصية. الخروج من عباءة القوافي ينظر إليه أحياناً كالتغريد خارج السرب.

• **هناك مَن يرى أن صراع الشعر والرواية مفتعل.. ما رأيك؟**

■ الصراع ينشأ حينما يقرر طرف أن مُنتَجه الإبداعي أسمَى من إبداع طرف آخر. وتستعر الانفعالات أكثر كلما زادت النعرات الشوفينية الإبداعية. وعلى كل حال، فقرارات الصراعات الأدبية لن تهدأ ما حيينا، وإن كان الحراك فيها مؤخَرا يميل سلبا وتوحّشا، وهل هدأت الصراعات على المذاهب الشعرية والأنواع الشعرية! الآن يبرز ما يسمى بالرواية الشبابية وهي توضع مقابل الرواية «التقليدية» مثلا، ويتم افتعال صراعات وهمية، ويتحوّل الناس لفرق مناصرة أو معادية. الأجدر في ظني هو الرأي الصادق للنقد، وترك ساحة الاختيار للناس، فليست هناك وصاية على الأدب!

الأسطورة والفن التشكيلي

• **الأسطورة السودانية دوماً حاضرة وبقوة في كتابات السودانيين.. فهل ترى أن العالم لم يكتشف هذه الأسطورة بعد؟ وهل الكتابة كافية لاستفزاز الآخر نحو هذا الاكتشاف؟**

■ هذا صحيح، والمجتمع السوداني تحضره الأسطورة يوميا، سواء في شكلها الديني أو حتى ما قبل الدين؛ وحكايات الجدات هناك لا تخلو من الأساطير، وهي قوت «الأحاجي» وزاد الكتابة في آنٍ. الأسطورة مكمن إثارة الدهشة، ومن الطبيعي في مجتمع قوّته الحكاية أن تحيا الحكاية الأكثر إدهاشا. وتطويع الأسطورة بشكل حداثي ملائم يمكنه أن يخلق إلهاما يصب في صالح الكتابة. هناك أساطير ثابتة متوارثة، وأساطير متغيرة أو متحوّلة أو مطوَّعة لتناسب كل زمان ومكان، لكنها دائما أساس الحكايات.. سواء اعتمدت على قدرات بشرية خارقة ومُبالَغ فيها، أم على قدرات مميزة كالأساطير اليونانية أو الفرعونية أو أساطير شعوب المايا وغيرها؛ وكل شعب له أساطيره، ومن يجيد حفظها وتداولها يحفظ جذور هويته ووجوده. الفن برمته يجب أن يكتشف مناطق دائمة للإدهاش سواء تأسست على أساطير قديمة أو هجينة أو مستحدثة؛ ومثلما توجد إدهاشات بصرية أو سمعية، فبالتأكيد هناك الكثير من الإدهاشات الكتابية التي لم تولد بعد!

• **في الختام، متى يداهمك الفن التشكيلي برغبة عارمة في الإمساك بالريشة بعيداً عن التشبث بالقلم؟ وهل هي ميزة أن ترسم أغلفة أعمالك؟**

■ كثيرا ما أفعل هذا، أمسك بالريشة لأتخلص من أشياء لا تخرج بالكتابة أو لا تستحضرها الكتابة، ولكن يبدو أن هناك نقمة ما تحاول أن تلصق بي عمليا احتراف الفن التشكيلي، وهذا غير صحيح. الأمر ببساطة إنني أحب الفنون التشكيلية وأداوم على متابعتها، ومدينة مثل فيينا العريقة أو أوروبا بشكل عام تسمح للنهل من هذا المعين الفياض

بكل يسر. نعم، لديَّ ميول فنية تخرج في شكل رسوم سواء بالزيت أو الأكواريل أو الطباشير، لكنها ميول شخصية بالأساس، ولم أعد نفسي يوما فنانا تشكيليا. أما أن تختار بعض دور النشر العربية والأوروبية لوحات من رسومي لتكون أغلفة، فليس هذا بالشيء الخارق، ولم أفرض يوما على أي ناشر أن يأخذ لوحة لتكون غلافا لكتاب لي أو لغيري. أحب الرسم، وممارسته ليست عيبا، وهناك كثير من الأدباء والشعراء ممن سبقوني وأبدعوا أكثر مني بمراحل في المجال نفسه أو غيره. أحب الرسم ولست تشكيليا ولست مسرحيا، ومن سيساعدني على محو جملة (فنان تشكيلي) من المعلومات الواردة عني في «الويكيبديا» فسأكون ممتنا له أو لها إلى الأبد!

طارق الطيب في سطور

من مواليد القاهرة، في الثاني من يناير ١٩٥٩م. انتقل في عام ١٩٨٤م إلى ڤيينّا حيث أنهى دراسته في فلسفة الاقتصاد، وهو يعيش الآن فيها ويعمل إلى جانب الكتابة الأدبية بالتدريس في ثلاث جامعات بها (جامعة ڤيينّا، جامعة جراتس، جامعة كريمس).

نشر حتى الآن ثلاث روايات ومجموعتين قصصيتين، وخمس مجموعات شعرية، ومسرحية واحدة، وكتابًا في السيرة الذاتية، وكتابًا في المقالة.

نُشِرَت له كتب مترجمة في اللغات التالية على ترتيب صدورها: الألمانية، الفرنسية، المقدونية، الصربية، الإنجليزية، الإسبانية، الرومانية، ثم الإيطالية. كما له ترجمات في لغات أخرى لنصوص أدبية في العديد من الأنطولوجيات والمجلات والدوريات العالمية.. كالأوكرانية والكرواتية والبوسنية والروسية والبرتغالية والمالطية والسويدية والصينية وغيرها.

شارك في العديد من المهرجانات الأدبية العالمية في آسيا وإفريقيا وأوروبا وأميركا الشمالية وأميركا الجنوبية.

حصل على العديد من المنح السنوية الكبرى والجوائز منها منحة إلياس كانِتّي (Elias Canetti) الكبرى في ڤيينّا في العام ٢٠٠٥م، والجائزة الكبرى للشعر في رومانيا في العام ٢٠٠٧م.

عُيِّنَ سفيراً للنمسا لعام الحوار الثقافي الأوروبي (EJID) في العام ٢٠٠٨م.

حصل على وسام الجمهورية النمساوية تقديرًا لأعماله في مجال الأدب والتواصل الأدبي داخليًا وعالميًا، في العام ٢٠٠٨م.

حاصل على زمالة «برنامج الكتابة العالمي»، وبرنامج «بين السطور» بجامعة أيوا في أميركا، في العام ٢٠٠٨م.

صدر له مؤخَّرًا: (نهارات ڤيينّا) القاهرة، دار العين ٢٠١٦م، و(الرحلة ٧٩٧ المتجهة إلى ڤيينّا) القاهرة، دار العين ٢٠١٤م، و(محطَّات من السيرة الذاتية) القاهرة، دار العين ٢٠١٢م.

الشاعر الأردني
محمود فضيل التل

هناك هواجس عديدة تُحَّرِكُني لكتابة الشعر في مقدمتها الوطن

عرار سبق نازك الملائكة بالقصيدة الحديثة

شخصية ثقافية أردنية، تتمتّع بالذكاء والصراحة، والوضوح، يعبِّر عن أفكاره ومشاعره بجرأة. له مشاركات فاعلة في الساحة الثقافية، وفي الصحافة الأدبية؛ صدرت له إحدى عشرة مجموعة شعرية، وقدم العديد من الرؤى غير السائدة إلى جانب أعماله في مجال الدراسات الفكرية، وشارك في العديد من المهرجانات المحلية والعربية والدولية؛ نشر قصائده في مجلات أردنية وعربية. غير أن المهم في تجربته أنها لم تكن متكررة، بل لها ملامحها الخاصة وأسلوبها المميز.

محمود فضيل التل، شاعر يختزن في ذاته شاعرية صادقة وهدوءاً جاذباً؛ لم تتسلل إلى روحه تقاليد المكاتب وأبهة الوظيفة.

في هذا الحوار مع مجلة «الجوبة» تجسيد لملامح شخصيته وشاعريته وإنسانيته..

■ حاوره نضال القاسم

• ما هو الهاجس الذي يُحرّك قلم محمود فضيل التل/ لماذا يكتب وماذا ينتظر؟

■ إن الإنسان بحياته وقضاياه وآماله وأفراحه وأحزانه وآلامه هو الدائرة المركزية في الحياة.. لكن هناك هواجس عديدة تحركني لكتابة الشعر، والسبب أن هواجس الإنسان كثيرة وجوانب حياته متعددة ومتنوعة؛ ما يثري الشعر منها، وفي مقدمتها الوطن. فالوطن هو الصدر الذي تسكنه نفس الإنسان بكل ما فيها وبمجمل مكنوناته، وهو يمثل وجود الإنسان بكرامة وحرية وسيادة.

وإذا ما نظرنا إلى الموضوعات الشعرية عند الشعراء لوجدناها كثيرة، وهذا يؤكد أن الهواجس التي تحرك الشاعر لكتابة الشعر كثيرة. فالحياة بحد ذاتها تعد هاجساً وبخاصة عند الذين ينظرون إلى الحياة من منطلق فكري وبُعْدٍ فلسفي، وليس من زاوية واقع معاش على أي نحو كان هذا الواقع.. فتعدد الأسئلة عن جدوى واستحقاق هذه الحياة لأن تكون وأن تُعاش، وما الذي ينتظر الإنسان بعد هذه الحياة؟! كل هذه الأسئلة وغيرها مثل كيف علينا أن نعيشها ونحياها؟ وكيف يجب أن ننظر إليها؟ كل ذلك له تأثيره الكبير على نظرة الإنسان لهذه الحياة ودوره ومسؤولياته فيها وعلى أي نحو يجب أن تكون. كذلك، فإن الحب هاجس وله سلطانه وأهميته في حياة الإنسان، لهذا يكثر الشعر العاطفي في الشعر عند كل الشعوب وفي كل المجتمعات.

أما لماذا أكتب، فلشعوري بأن الكتابة - الشعر- مسؤولية يقوم الشاعر بواسطته بدور، ويمارس مسؤولية في المجتمع عن طريق التعبير عن حياة هذا المجتمع والناس فيه، ويتناول قضاياهم ويتحدث عنها، ويبدي موقفه منها ورأيه فيها... ويحرك مشاعر الناس ويثير اهتماماتهم ليذكي فيهم الإحساس بواجباتهم ومسؤولياتهم بعمق فهمه لها وبجمالية عالية تبعث فيهم الإحساس والاستثارة والمتعة. كل هذا من خلال إيماني بواجبي ودوري ومسؤوليتي في المجتمع.

• مَن أساتذتك القدماء والجدد في الشعر؟

■ إنني أعد كل شاعر قديم أو جديد قرأت له - على مستوى من الإبداع والعطاء الشعري- أستاذاً لي؛ لأنني لا بد وأن أكون قد تعلمت منه شيئاً بشكل مباشر وغير مباشر لم أكن أعلمه من قبل، ولو كان ذلك من قصيدة واحدة أو ديوان واحد. أما الأساتذة القدماء فهم الذين أثروا فيّ فكراً وإحساسا ووجداناً وأسلوباً وموقفاً. وقد يكون لي أساتذة في الشعر رغم أنني لم أقرأ لهم ولم أعرف لهم شعراً، ولكنهم علّموني أهمية الشعر وتذوّقه وحقيقة أبعاده وأعماقه وأصالته، ومن هؤلاء على سبيل المثال أستاذي الكبير ومعلمي الفاضل أ. د. عبدالكريم خليفة.. فقد تأثرت به من حيث شدة تفهمه وذوبانه

في النص الشعري، وقد كان أستاذي في الجامعة الأردنية؛ فعندما كان يُسمعنا القصيدة وكنت أشعر كأنها له؛ لأنه كان يتغلغل بروحه الحساسة في النص ويقدمه بصورة رائعة. وقد كان سبباً في أنني تأثرت كثيراً جداً بالشاعر القديم «أبو ذؤيب الهذلي» في قصيدته التي رثا بها أبناءه، حدث ذلك عام ١٩٦٢م، وما أزال أعيشها حتى الآن؛ فهي بالنسبة لي مدرسة شعرية، ومطلعها:

أمِنَ المنون وريبها تتوجع
والدهر ليس بمعتب من يجزعُ

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً
منذُ ابتليتَ ومثل مالك ندفعُ

فأجبتها أمّا لجسمي إنه
أودى بنيّ من البلاد فودّعوا

أودى بنيّ وأعقبوني غصة
بعد الرقاد وعبرة لا تقلعُ

سبقوا هوىً وأعنقوا لهواهمُ
فتخرموا ولكل جنب مصرعُ

ومن الشعراء الذين تتلمذت على شعرهم - من القدماء- «عمر الخيام»، وكان المدخل لالتفاتي عليه فكره وفلسفته في الحياة التي نجدها في شعره بشكل واضح. ولما قرأت شعره سكن هذا الشعر في نفسي وكان مدخلاً لإعجابي وتقديري واعتزازي بعرار «مصطفى وهبي التل» - شاعر الأردن- الذي أعده الآن أستاذي الأول؛ لأنه أنموذج خاص في الشعر؛ فشعره يصدر عن فكر وفلسفة آمن بها، وناضل من أجل فلسفته وقناعاته حتى أن شعره ليس مجرد انفعال أو ردة فعل تجاه حالات معينة، بل إنه ناضل من أجل إرساء قيم ومبادىء إنسانية قائمة على الحق والمساواة والعدالة والحرية والديمقراطية. فعانى الأمرّين من أجل دعوته لهذه القيم، وبقي على هذا النهج حتى فارق الحياة. وقد كان رائداً في أكثر من مجال في الشعر. لم يسبقه أحد عليها، وسأقوم بإعدادها فيما بعد في بحث خاص تحت عنوان «ريادات عرار الشعرية» من خلال منظور الحياة المتميزة وطنياً واجتماعياً وسياسياً، التي عاشها بإيمان واقتناع رغم كل ما تحمّله مقابل مسيرته الحياتية والشعرية الرائعة. فمن أهم ما أود قوله أن شعره كان انعكاساً لحياته وهذه المبادئ والقناعات؛ ما أكد التزامه بقضايا الوطن والأمة والإنسانية.

وما أود أن أعيد تأكيده في مجال التلمذة والأستاذية في الشعر، هو إيماني بأن التأثير والتأثر ليس شرطاً أن يكون بنتاج أو إبداع شاعر بكل ما قدم، بل يمكن أن يكون شاعر ما أستاذاً لي بفلسفته ولو بقصيدة واحدة، كما يمكن أن يكون شاعر آخر أستاذًا لي بروحه الشعرية ووجدانيته، وآخر بفكره، وآخر بعاطفته التي يكتب فيها الشعر، وقد يكون شاعر أستاذاً لي بأسلوبه وآفاقه الشعرية،

وهكذا.. لذلك، وتحت هذا الاعتقاد أقول إن من أساتذتي على سبيل المثال إضافة إلى ما ذكرت الشعراء: مالك بن الريب، إبراهيم ناجي، أبو القاسم الشابي، وعمرو بن كلثوم في معلقته المشهورة، و أ. د. ناصر الدين الأسد، والشاعر عبدالرحيم عمر.

- **كيف تنظر لخريطة الشعر العربي اليوم؟ ومَن من الشعراء جذب اهتمامك وشعرت عبر أعماله بنكهة التجديد والأصالة والعمق؟ وهل ما يزال الشعر ديوان العرب وشاغلهم، أم أن القصة والرواية احتلا الساحة الأوسع؟**

■ كان الشعر وما يزال وسيبقى ديوان العرب. ولكل لون أو نوع أدبي خصائصه وطبيعته. فطبيعة الشعر وخصائصه مهما طالت القصيدة تمكن من حفظه وترداده كلمة كلمة، أما القصة والرواية فيمكن أن يلمّ القارىء بالإطار العام للقصة أو الرواية... إضافة إلى أن أسلوب كتابة الشعر وبنائيته أسرع في التأثير وأكثر مقدرة على شد انتباه السامع والسير مع الشاعر كلمة كلمة، ولما تمتاز به القصيدة في الغالب من قِصَر مقارنة بالقصة أو الرواية فإنها أكثر تشويقاً. والأسلوب الذي تقرأ فيه القصيدة وفقاً للمعنى والتعبير الملائم عن جوها بانفعالاتها واحاسيسها أكثر تأثيراً، فالقارئ أو المستمع أميل إلى الشعر من القصة والرواية. وإن الركود



الشعري نتيجة ذهول الشعراء وإحباطهم مما يرونه في واقعهم العربي والدولي لا يعني أنه تراجع لصالح أي جنس أدبي آخر. فهذه الأيام لا شك أننا نشهد ما يدهشنا من مستجدات سياسية وعسكرية محاطة بالدمار والرعب والخوف والقتل والانقسام والثورات، وما سمي بالربيع العربي، جعلت الشعراء يشعرون بخيبة الأمل وانفتاح أبواب الضياع واتساعها إلى حد لا يبشر باطمئنان وارتياح، فتوقفوا مذهولين أمام ما يجري، يحسبون لهذا المجهول حساباً؛ فهانت في أنفسهم كل الأشياء فتوقفوا، مراقبين يبحثون عن الأرضية التي يضعون أرجلهم عليها، ويفكرون في كيفية إعادة صياغة أو تشكيل الواقع العربي اللائق والمناسب للأمة. لكن

الشعر موجود ولن يخفت له نور، ولا أبالغ إن قلت إن كثيراً من الشعراء يكتبون ولا ينشرون إنتاجهم بسبب شعورهم باليأس والإحباط وخيبة الأمل أمام صور الموت التي يشاهدونها كل لحظةٍ، ولشعورهم ربما بعدم جدوى الكلمة أمام هذا السعير الذي يجتاح العالم كله... فالشعر ديوان العرب وسيبقى له ألقه وتفوقه، وبرأيي أن الكلمة في القصيدة أكثر تأثيراً واقناعاً وتشويقاً وجاذبيةً منها في القصة والرواية. ومن يراقب ما يطرح من إبداعات متنوعة من الأجناس الأدبية لا بد أن يجد أن المطروح أو المنشور شعراً يفوق بكثير ما ينشر أو يصدر من العمل القصصي أو الروائي... وما يقال من أن اليوم هو زمان القصة والرواية وتراجع الشعر ما هي إلاّ مقولة ارتآها بعضهم وأطلقوها، وأخذت تتردد على الألسنة وفق الاهتمامات، خاصة وأننا مولعون بالتطوع للدعوة إلى ما يقال على مسامعنا أيّاً كان مصدره ومهما كان مغزاه... وغالباً ما نتخلى عن حقنا في تفحصه وتقليب أوجهه والتأكد من صحة ما نسمع أو يلقى على مسامعنا.

فخريطة الشعر هذه الأيام فيها خفوت، وفيها متابعة؛ لكن فيها عزوف عن النشر والإفصاح عن الرأي وبيان الموقف وبلورته أو تحديده، والأسباب كثيرة- لا داعي لذكرها هنا- أما الشاعر الذي شعرت أنه عبرَّ عبر أعماله بنكهة التجديد والأصالة والعمق فهو الشاعر الرمز الوطني والقومي (عرار) مصطفى وهبي التل.

- **لماذا اختفى الأديب والشاعر الظاهرة، وهل انتهى عصر العمالقة في الشعر، ما هي أسباب حالة الركود؟ وما مدى تأثير الصراعات الشخصية في انزواء الحوارات الجادة التي تدعم المسيرة الثقافية؟**

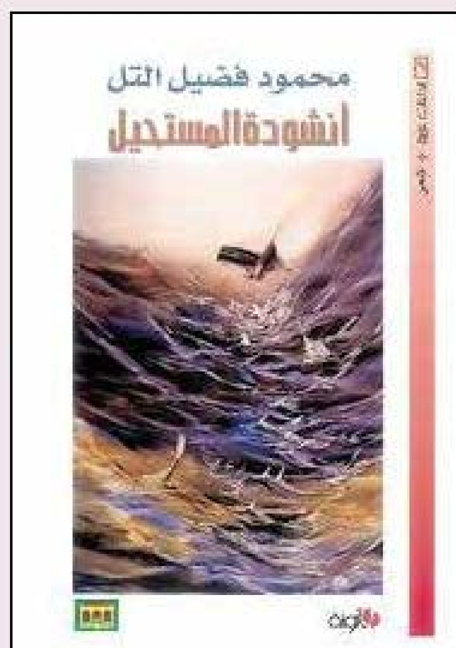
■ هذه مجموعة أسئلة جديرة بالاهتمام. وتستحق الوقوف عندها، ونظراً لاستحقاقها لهذه الأسئلة المعبّرة عن أهميتها كظاهرة، لا بد وأن تكون لهذا الاختفاء أسباب لها أهمية خاصة، من هذه الأسباب على سبيل المثال لا الحصر: ظهور تيارات وتوجهات ومدارس أدبية حديثة انحصرت اهتماماتها بالحداثة وما بعد الحداثة والتجريب وغير ذلك، فطغت هذه التوجهات على ما كان موجوداً وكان لها أثرها الواضح على ما كان سائداً من قبل. إن العديد من المبدعين ممن كانوا في عداد ما يسمى بالأديب والشاعر الظاهرة لهم اتجاهات سياسية وطنية وقومية من منظور حزبي، ويعدون أنفسهم مناضلين اتخذوا من الإبداع والشعر وسيلة لتحقيق أهدافهم السياسية؛ فلما لم يجدوا نتيجة لما طمحوا عليه، أثّر ذلك على نشاطهم الإبداعي فَخَفَتَ لديهم الإحساس بهذه الظاهرة والسعي لها، ولم تعد حلماً لهم،

ولا ينشغل بالهم بها من قريب أو بعيد.

كذلك عدم التمييز بين المبدعين من الأدباء والشعراء، إذ أصبحت نسبة كبيرة من الشعراء يتساوون تقريباً في المكانة والمنزلة الشعرية. ومرد ذلك أنه لم يعد لدى الشعراء أن يأتوا بظواهر مميزة في إبداعاتهم الشعرية والأدبية، كما رأينا عند عرار في ريادته لعدة ظواهر مميزة في شعره اشتهر وامتاز بها على غيره من الشعراء.

وعدم توفر الحرية الكافية واللازمة للإبداع المتميز فالمبدع الشاعر يتردد في كتابة بعض التعابير والتأملات والأفكار والشواهد ويعدل في النهاية عن الإتيان بشيء من هذا القبيل لكي لا تحسب عليه، وحتى لا يتعرض للمساءلة.

إن المجتمع بحد ذاته والشعراء منه بشكل خاص لم يعودوا مهتمين بهذه الظاهرة ومزاياها.. ومما يجدر ذكره أن ثمة من يعتقد أنه هو سبب هذه الظاهرة بسبب غياب الأطر المنظمة لهذه الظاهرة.. وقد يكون أحد هذه الأسباب أن لم يعد أحد يهتم بهذه الظاهرة ومنشأها بعد أن ظن شخص أو أكثر أنه الشاعر الظاهرة بين الشعراء والمبدعين. وللنزعات الشخصية دور لا يستهان به في غياب الحوارات والفعاليات الجادة التي تدعم المسيرة الثقافية، وإن غيابها يعد أحد أسباب غياب الشاعر الظاهرة.



- **هل للأخلاق دور فيما هو شعري؟**

■ الأخلاق أساس كل شيء في حياة الإنسان. وفي مجال الإبداع عامة والشعر خاصة تصبح الأخلاق علامة مميزة للشعر. فكيف سيستلهم تذوقاً وتقبلاً الشعر لإنسان لا يتصف بالأخلاق، ولا يحظى بالاحترام والتقدير من قبل الآخرين؟! وبخاصة أن كل الصفات التي يمتاز بها الشاعر تندرج تحت مسميات أخلاقية مقبولة قبولاً عاماً عند المواطنين، وتعد أركاناً أساسية في صلاح المجتمع. فالشاعر قدوة عند المتلقي ورمز لكل شيء جميل: للإحساس والشعور والخيال والتأمل والتذوق والتعبير عنه كنموذج إنساني خاص في المجتمع، لهذا كان اعتقادي دائماً انطلاقاً من ذلك

أن الشعر يجب أن يكون صورة صادقة وحقيقية عن الشاعر، وأن يطابق ما فيه من معانٍ وأفكار سلوك الشاعر الشخصي في الحياة.. لا أن يكون هناك اختلاف بين الشاعر وشعره، حتى لا يكون مجرد موهبة يوظفها الشاعر ليقول ما يتوقعه الناس منه ويعجبهم، فعلى الشاعر أن يكون منسجماً مع نفسه فكراً وسلوكاً، وقولاً وعملاً؛ لأنه يعد قدوة، وصاحب رسالة في المجتمع. فهو -والأمر كذلك- شخصية قيادية وريادية، وليس مجرد إنسان قادر على الإتيان بالحِكم والنصح والإرشاد الذي إذا تمثل به اعتقاداً وتحلّى به سلوكاً تصبح لديه مقدرة على صياغة القوالب الشعرية وتطويع اللغة لما يريد وكما يريد. فالأخلاق حلية الشاعر ووقاره الإبداعي حتى يجد الناس رغبة في الاستماع إليه، والأخذ عنه، واحترام ما يدعوهم له من مُثُلٍ وقيمٍ نفسية واجتماعية وفكرية ووطنية وسياسية (محلية وقومية)؛ والشاعر وشعره وجهان لعملة واحدة هي العملية الإبداعية بأخلاقية ثابتة، لا تتحول ولا تتغير مع الظروف والأحوال. قال الله سبحانه وتعالى ممتدحاً نبيه الكريم محمد صلى الله عليه وسلم: «وإنك لعلى خُلُقٍ عظيم»..

فالأخلاق هي ميزة الإنسان بفطرته. ما فائدة الحياة بلا أخلاق؟ وكيف سيكون الشعر بلا أخلاق تؤكد وجودنا وتعزز مشاعرنا وكياناتنا الوطنية والسياسية والاجتماعية والجمالية.

- **ما علاقة النص الشعري بمرجعه الواقعي؟**

■ إن الواقع هو الأصل في مختلف جوانب الحياة، مهما تنوّعت المذاهب الفنية في الأدب والفنون وتعدّدت ألوانها؛ لأن الشاعر من أي مذهب، أو إلى أي مدرسة كان انتماؤه لا ينفصل عن الواقع، الذي يبقى هو المرجع. ولكن الذي يختلف لدى الشعراء هو الوسيلة في التعبير والأسلوب الذي يتناول به النص الشعري، والخلفية التي تشكلت عنده بفعل تجربته الإبداعية، وطبيعة تكوينه النفسي والأسلوب الذي يتلاءم معه، ويكون أكثر انسجاماً وتناغماً مع هذا التكوين الذي تتداخل وتتفاعل فيه عوامل كثيرة، منها ميوله واهتماماته ووجدانه والوسيلة الأكثر ملاءمة له، وأكثر تأثيرا به، وأوفر تعبيراً لديه، وعنده من ألوان التعبير الأخرى ومستوياتها؛ فالشاعر عندما يكون رومنسياً أو واقعياً أو كلاسيكياً أو رمزياً أو تعبيرياً أو طبيعياً، إلى غير ذلك من المذاهب الأخرى.. يبقى منطلقاً من الواقع، ويظل الواقع المنبت والمستودع الذي تنبعث منه كافة القضايا التي تشكل موضوعات لنصوصه الشعرية؛ حتى لو أبدع نصاً من الخيال. لأن مكوناته العاطفية والثقافية والاجتماعية والنفسية وتطلعاته وميوله، جاء الكثير

منها من الواقع؛ والواقع هو المخزون الذي يمدنا بالقضايا والموضوعات التي تشغل بال الشاعر ويسعى للتعبير عنها. إنما نكون واقعيين أو كلاسيكيين أو رومانسيين أو تأثيريين أو تعبيريين وغير ذلك من المذاهب والمدارس بطريقتنا التي نتناول فيها أحداث حياتنا، ونعبر عنها بالطريقة التي نجد أنفسنا بها منسجمين مع ذواتنا ضمن أجواء وأساليب وطرائق فنية خاصة؛ فكل شاعر يختلف عن غيره؛ لهذا نجد تنوعاً عند الشعراء.. وفي هذا إغناء للإبداع وجمال في التناول والأسلوب والطريقة حتى لا ننسج على منوال واحد ومتشابه، بعيداً عن الملل والجفاف والتصحر الشعري؛ وفي حين يكون اختلاف المذهب بما يقتضيه من تنوّع في أساليب التعبير أكثر تشويقاً وإقناعاً وأغنى لتجاربنا الإبداعية.

- **كيف بدأ التجديد في الشعر الأردني المعاصر، وهل صحيح أن عبدالرحيم عمر كان له السبق في الريادة، كما يرى بعض النقاد؟**

■ هذا سؤال يستحق الاهتمام؛ لأنه يقود للحديث عن مرحلة جديدة متميزة من حياة الشعر في الأردن؛ هذا من ناحية، كما أنه يضع الأمر في نصابه ويعطي الحق برأيي لصاحبه، وأقصد بذلك مَن هو رائد التجديد في الشعر العربي وليس في الأردن فقط. من الطبيعي أن نجد أكثر من رأي حول ظاهرة التجديد التي يكاد من المتفق عليه أنها بدأت في الأربعينيات من القرن الميلادي الماضي. وليست هنا المشكلة، بل هي في إصرار بعضهم على رأي بتسمية شاعرين لهذه الريادة، رغم أن التاريخ الزمني لا يؤيد دعواهم. ورغم ذلك يظلون على رأيهم. الشاعرة نازك الملائكة اعترفت بأسبقية بعض هذه المحاولات -التجديدية- على محاولتها. وهي - نازك الملائكة ترى أن هذا الاتجاه الشعري قد ظهر في أواخر الأربعينيات، وأن أول قصيدة حرة نشرت كانت قصيدتها «الكوليرا» سنة ١٩٤٧م، ذكرت أنها كتبتها في ١٩٤٧/١٠/٢٧م، نشرتها مجلة العروبة البيروتية في عدد ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٤٧م، وأنها صدرت فيما بعد ضمن مجموعتها «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩م، ومعها دعوة رسمية إلى الشعر الحر في المقدمة. وقد تنازعت نازك والسياب ريادة الشعر الحرّ، وقوبل ادّعاء نازك السبق إلى هذا النوع من الشعر بعاصفة من النقد، إذ ذكر بعض النقاد شعراً حرّاً لشعراء عرب قبل هذا التاريخ.

وإذا كان التاريخ هو الشاهد الأول وهو الفيصل في الحكم لمراحل حدوث الظاهرة أو الحدث، فبالرجوع إلى ما بين أيدينا في المراجع والكتب والبحوث التي تحدثت حول هذا الموضوع يكون (عرار) مصطفى وهبي التل- بناء على ما يتوافر

لنا بهذا الشأن - هو رائد التجديد في الشعر العربي- يقول أ. د. عبدالفتاح النجار في كتابه (حركة الشعر في الأردن (١٩٧١-١٩٩٢م)، مطبعة البهجة/ إربد، الطبعة الأولى/ عمّان، ١٩٩٨م. ما يلي:

(ومن محاولات تطوير القصيدة العربية، التجارب الشعرية الثلاث التي كتبها شاعر الأردن مصطفى وهبي التل (عرار) (١٨٩٧-١٩٤٩م) وهي: «متى» و«يا حلوة النظرة» و«أعن الهوى»).

وفي كتابه مصطفى وهبي التل (عرار) حياته وشعره؛ أورد الكاتب يوسف عطا الطريفي تواريخ كتابة (عرار) لهذه القصائد الثلاث على النحو الآتي:

«قصيدة: متى؟» بتاريخ ٨ تشرين الثاني ١٩٤٢م.

«قصيدة: يا حلوة النظرة» بتاريخ ٢٨ كانون الثاني عام ١٩٤٢م.

«قصيدة: أعن الهوى» سنة ١٩٤٢م.

وبناء على ذلك يكون عرار قد سبق نازك الملائكة في كتابة القصيدة الحديثة (الحرة) بحوالي خمس سنوات، ويكون مصطفى وهبي التل (عرار)- شاعر الأردن- هو رائد الشعر الحر (الحديث) اعتماداً على هذا الفرق الزمني بين نظم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب؛ أما لهذا الإصرار على تسمية نازك وبدر لهذه الريادة فأمر يحتاج إلى بحث خاص، أهم ما يمكن أن يقال فيه ليس ذنب (عرار) أن لا يعرفوا هذه الحقيقة، ولم تصلهم ولم يوسعوا دائرة بحثهم ليشملوا الأردن وشعره في دراساتهم وبحوثهم. وهذه هي الحقيقة المدعمة بالتواريخ آنفة الذكر.

أما بالنسبة لما تفضلّت بذكره أو الاستفسار عنه حول صحة أن عبدالرحيم عمر كان له السبق في مسألة الريادة- كما يرى بعض الكتّاب:

أرجو أن أؤكد محبتي وتقديري لأستاذي الجليل المرحوم عبدالرحيم عمر واعتزازي به إنساناً وأخاً وزميلاً في العمل (في الإذاعة)، ولن أنسى فضله ورعايته لي أيام كان رئيسي في العمل- في الإذاعة الأردنية، إذ كان مديراً للبرامج وكنت في معيته رئيساً للقسم الثقافي، وإنني أقدر شاعريته المتميزة ومسيرته الثقافية والحياتية، وهو بلا شك من القادة الرياديين في الساحة الثقافية الأردنية والعربية، وقد كانت (لعرار) عنده مكانة خاصة لا ينافسه عليها أحد. رغم كل ذلك من تقديريي واعتزازي به حيّاً وفقيدا، فإن الريادة في الشعر الحر (الحديث) وفق ما ذكرت من معطيات هي لشاعر الأردن (عرار) مصطفى وهبي التل. رحم الله عرار، ورحم الله أستاذي عبدالرحيم عمر، فقد كانا من أعمدة الثقافة والأدب في الأردن.

- **ما هو أثر شعرك خارج الحدود؟ وهل تعتقد أنك قمت بواجبك في هذا المجال، وكيف يمكن من وجهة نظرك**

للشعر أن يصل إلى أوسع قاعدة في الجماهير؟

■ سبق وأن كانت لي مشاركات شعرية في بعض المهرجانات العربية والأجنبية في العراق، ومصر، والجزائر وإيطاليا، والكويت.

وقد لقي الشعر الذي شاركت به أو قدمته في هذه المناسبات استحساناً. كما أنني قمت بتزويد بعض المؤسسات الثقافية التي تعنى بالإبداع ببعض إصداراتي الشعرية، وكذلك زوّدت عدداً من الأدباء العرب ببعض هذه الدواوين. وقد قام بعض النقاد العرب بتقديم دراسات عن بعض أعمالي الشعرية في المؤتمرات، فكانت الآراء والأفكار بشأنها أيضاً في غاية الأهمية والإشادة بمضامينها وموضوعاتها ومستوياتها الفنية، إضافة إلى بعض الدراسات النقدية التي قدّمها أساتذة أكاديميون في الجامعات الأردنية.

والحقيقة أنني بما قدمت من خلال الدواوين التي تشرّفت بإصدارها وتقديمها إلى الجمهور الكريم، قارئاً ومستمعاً، وتناولي للقضايا الوطنية والقومية التي تتصل بحياته، تجعلني أشعر باعتزاز بإسهامي في ثقافتنا وأدبنا المحلي والقومي والإنساني.. وأشعر بارتياح وأنني في حدود ما أستطيع قد قمت بواجبي على أفضل نحو ممكن.

أما الوسيلة المثلى التي يمكن بواسطتها توصيل الشعر إلى أوسع قاعدة في الجماهير، فلا شك أن هناك وسائل كثيرة متعددة ومتنوعة وتلائم كل المستويات والأنواع الثقافية والإبداعية منها:

- المحاضرات والندوات على أن يراعى تعميمها على مختلف المناطق ولا يجري تركيزها في العاصمة.

- المهرجانات الشعرية.

- المعارض: ويحشد فيها لأكبر عدد من الكتب والدواوين الشعرية، ولا شك بأن المعارض التي تقيمها وزارة الثقافة تحت عنوان مكتبة الأسرة تعد عملاً عاماً ناجحاً لهذه الغاية.

- المؤتمرات الخاصة بالشعر: ويتاح لأكبر عدد ممكن من المهتمين وذوي العلاقة للحضور والمشاركة.

- المجلات والنشرات المتخصصة في الشعر. ونشر إبداعات الناشئين والمبدعين من الشعراء، لتقديم صورة عن التجربة الشعرية للشباب والناشئين والروّاد.

- تخصيص الجوائز والمكافآت للفائزين في مسابقات ومنافسات تقام لتشجيع الشعراء وتعميم منجزهم الشعري.

- نشر ودعم إبداعات الشعراء من مختلف الأعمار والمراتب والألوان الشعرية.



الشاعر مـــازن اليحيا

في المجر، قلب القارة الأوروبية، درست الأدب الإنجليزي، وهناك تكوَّنت لديَّ صداقات بأشخاص لديهم الفضول بآداب اللغة العربيةِ وبالشعر الحديث بخاصة.

انفتاح اللغة الإنجليزية على ثقافات الشعوب لاعتباراتٍ تاريخية معروفة مَنَحها نوعاً من المرونةِ وهي تتقدم عبر الزمن..!

قصائد «والت ويتمان» أو «آلن غينسبرغ» أو حتى «جون آغارد الكاريبي» لهي خير دليل على معجزة خلق القوانين الصارمة..!

عملية الإفادة من وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة لم تزل في عالمنا العربي محدودة المنفعة، ومردودها لم يزل محصوراً في حدود المنفعة الفردية الضيقة!

مكتبة الكونغرس الأمريكي، لا أفارقها لما تحويه من أعمال أدبية ودراساتٍ ومحاضراتٍ ولقاءاتٍ نادرة..!

■ حاوره : عمر بوقاسم

حياته غنية بالتفاصيل الخاصة التي يصعب أن تتكرر..!، الشاعر مازن اليحيا الذي أهدى المكتبة الشعرية أربع مجموعات، يعد أحد الأسماء المتميزة في الساحة الشعرية السعودية. والقارئ لهذه المجموعات الشعرية سوف يدرك أن ما يقرأه هو مشهد كامل بعين الشاعر، الذي ورث هذه المجهرية الذي يخلق بها صورة تتقطر بالكثير من مشاهد الحياة الخاصة التي عاشها شاعرنا مع والده الفنان الكبير عبدالجبار اليحيا «يرحمه الله»..

وعندما سألته عن الأثر الذي تركه الفنان عبدالجبار اليحيا في الشاعر مازن اليحيا قال: «القوانين الصارمة للعمل الفني يجب أن يكون منطلها رغبة الإنسان العميقة في الوصول إلى الرقص الجماعي.. عرضة سامرية في ليلنا الأبهى. ترك لي الدرب المستحيلة وجنائن الذكرى».. وهذا ما يقودنا إلى هذا الحوار..

من عالم الشاعر..!

■ شياطين، ٢٠٠٠م، دار الكنوز الأدبية، بيروت»، «Flags of March» مجموعة شعرية باللغة الإنجليزية، ٢٠٠٠م، دار الكنوز الأدبية، بيروت»، «رسام علّمني، ٢٠١٠م، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة»، «أطير صوامع الغلال عاليا، شعر، ٢٠١٨م، دار عرب للطباعة والنشر». هذه الإصدارات للشاعر مازن اليحيا وهي توثق مشوار شاعرنا منذ تسعينيات القرن الماضي، الذي يعتمد كثيرا على خلق الصورة الشعرية من تجربته المعاشة والخاصة وهذا ما يميزه. مازن اليحيا، ماذا يقول في هذا الاتجاه؟



■ الصورة الشعرية المعاشة والخاصة، أرى في هذا الوصفِ ما هو من مقوماتٍ، بل من الشروطِ المبدئيةِ الواجبِ تحققها في أي عملٍ فنيٍّ بالمطلق. بصرف النظر عن إن كانت الصورة الشعرية المعاشة والخاصة منتقاةً مباشرةً من عالمِ الشاعر كما تلتقط الصورُ بعدسةِ آلةٍ تصويريةٍ، أو كانت مستقاةً بشكلٍ، وعلى شكلٍ، غيرِ مباشرٍ فإنها ضرورةٌ أولى.

فإن كانت علاقة الحواس بالعالم الذي حولنا هي ما تفضي بوعينا إلى «حاسته السادسةِ»، فاللقطة المرئية هي ما تمنحها البوصلةَ والدلالة.

في أعمالي التي ذكرتها في سؤالك إنما كنت أحاولُ الإبرةَ المُمَغنَطة.

في قلب القارة الاوروبية..!

■ «Flags of March»، عنوان مجموعتك الشعرية والتي كتبتها باللغة الإنجليزية، ما سر كتابتك لهذه التجربة

مــاء

هواءٌ
في جِبالِ الألبِ عاشَ
في بياضِ الثلج
أجيالاً وأجيالاً سلالاتٍ من النّسَماتِ والعَصفِ
أطناناً من الصحوِ الذي يُحصى بِسرمَدِه

زمهريرُ

خطُوطُهُ عبرَ السنين تكاثَفَت
بينَ الجبالِ تقاطُعاً وتكثّفت
برداً على بردٍ
ضباباً دون مادّته
من ثقيلِ القَرِّ سالت كِرِستالاً وسالت سَلْسَبيل
في نسيجِ الوقتِ فاضَت
....
....
....
من أين يأتي ماءُ المسابِح؟
من رَعدِها
من دمدمٍ في الروح يبقى عند غيبته
من قَعْقَعِ السيوفِ والتِروسِ في السماء
من وقفةٍ كالحقِّ مرقَب
بينَ أعرافِ النخيل
يدلِفُ في العشرين من صالةِ العمرِ
والدنيا مجالِس
حِجِّي المزروعِ الحِجِّي
ابنَ مجبِّرِ العِظامِ بيديه (يبرأُ حتى كسر الترقوة)
من أراضِ جَلالُ شِعابِها برقٌ:
جَلاجِل!
....
....
....
من أين مُذْهَبُ الماءِ في زِرْي المشالِح؟
ثَدَقَ الماءُ تفجّرَ سالَ بِثادِق
وَدَقَ المطرُ إلى سقفِ سُرادِق

مصّ التمرةَ في المهدِ ثدي
نَصَبَ الخيمةَ يسبِقُني
في ساح غدي

«داسَن طريح للهوى واسرجن به
كِنّه على زَلِّ الزوالي بتابوت»[1]
«مسومل عقب مي مبهوت»[2]

مَن رآى من غاسقِ الأرضِ ينفُثُ
نيزكاً صوبَ الثُريّا والمعارِج
خطُّه ميلٌ بقوسٍ نافرٌ
حبرُهُ من رضابِ الغيمِ لاعِج
مُستَحَلَبٌ
في أمشاجِهِ غَبَشٌ
ووصلٌ في مدرارِهِ غيرُ مبتوت

يا بن لُعبون المطارِح
صاحِبٌ دورانُها حول مكانِكَ
والخَلوجُ
نحيبُها خامُ السُكوت
....
....
....
من أين نَتْحُ الشوكِ عذباً والمَحلُ مالِح؟

في مدرسةِ العُلَيّا
في الثانويةِ مُختَبَر:

غلينا الماءَ في دَورَقٍ
وعزلنا الهيدروجين ببوتَقَة

لم نكن ندري بماذا تُربَطُ الذرّات
ولا لماذا انفلَتَ الأوكسجينُ في الهواءِ
لحظةً محترِقَة

---

(١)(٢) من شعر «محمد بن لعبون».

من نصوص الشاعر مازن اليحيى



بالإنجليزية، وهل هناك خصائص فنية تتميز بها القصيدة باللغة الإنجليزية؟

■ منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي وحتى آخرها، كنتُ في قلب القارة الأوروبية أدرس الأدب الإنجليزي في إحدى جامعاتها. تكوَّنت هناك نديَّ صداقاتٌ لدنها فضولٌ بآداب اللغة العربيةِ وبالشعر الحديث بخاصة.

ومن ناحيةٍ شخصيةٍ كانت هناك رغبة تلح عليَّ حدَّ الأرق في أن يتواصل الشاعرُ بكل إيقاع تفاعلاته مع مَن يعايشهم يومَهم وحياتَهم، تاريخَهم، مدنَه، في أن يمدَّ ساحاتِ رقصِهِ لأقدامِهم والكتوف.

أردتُ أن أردَّ شيئًا من جميلِ جميلِهم.

وهذا ما يأتي بي إلى سؤالك حول ما قد يميز الخصائص الفنية للقصيدة الإنجليزية. إن انفتاح اللغة الإنجليزية على ثقافات وحضارات الشعوب لاعتباراتٍ تاريخية معروفة، منَحها نوعاً من المرونةِ وهي تتقدم عبر الزمن. هذه المرونة، التي عكست وانعكست في جلِّ محافلِ نشاطاتِهم أثَّرت وأثْرت مخرَجات ثقافتهم الأدبية، منها دون شك الشعر. ولكن علينا ان ننتبه ان الأعمال الفنية قاطبة تخضع في صميمها لعملية خلق شروطٍ جديدة، لإعادة خلق شروط جديدة. المرونة في اللغة الإنجليزية سمحت للشاعر ان يعيد صياغة شروط القصيدة، وسمحت كذلك للمتلقي ان يقيم العمل وفقاً لمدى نجاعة قوانين العمل الفني (القصيدة) في إيصال قيمة جمالية ذات تواترٍ نابضٍ ما.

إن قصائد والت ويتمان أو آلن غينسبرغ أو حتى جون آغارد الكاريبي لهي خير دليل على معجزة خلق القوانين الصارمة والشروط المتشعبة الدقيقة التي منحتها مرونة اللغة للقصيدة.

خطف الفكرة..!

• **١٩٣١م، ٢٠١٤م، بين هذين التاريخين عاش الفنان التشكيلي الكبير عبدالجبار اليحيى «رحمه الله» وهو صاحب سيرة متميزة توثقها أعماله، وهو والدك، ما الأثر الذي تركه في الشاعر مازن اليحيا؟**

■ لا اللونُ، لا، لا. لا الخطُّ كانحناءِ حنانٍ، كقوسِ الغروبِ، لا. لا البرتقالةُ في يد

السمراءِ أو في كبدِ السماء. بل الساعدُ مشدودةٌ في فعل البناء. النخلةُ، حين تطول وتعلو، لتشبهَ البنتَ والمرأةَ سعفاً وعِذقا. الدربُ التي مشاها جابرُ عثراتِ الكرامِ والأعشى. النسيمُ حاملاً آهاتِ من مروا بوادي حنيفةَ عبر الزمان وتركوا البيتَ والخطوةَ الأسمى.

تُولوز لُترك وجنوحه العارم لأن يصيرَ عملاقاً قائداً للمستضعفين لا الضعفاء. لخطفهِ فكرةَ التعبيرِ رسماً صوب الجديدِ، صوب الطباعةِ، صوب الملصق الدعائيِّ وبهجةِ البوست، نحو تعريةِ الزيفِ في صدر الفرد ومنابر القطيع.

فان غوخ، حين البطاطا بالكاد تكفي جوعَ مَن في مناجمِ الفحمِ ماتوا قدّامَ أوروبا، وهي تتشكل شركاتٍ وغيوماً تراكميةً عظمى. حين عبّادُ الشمسِ يكون عنفوانَ الحياة وضِدَّ البؤسِ والصرخةَ المثلى.

القوانين الصارمة للعملِ الفني يجب أن يكون منهلها رغبة الإنسان العميقة في الوصول إلى الرقص الجماعيِّ: عرضةً سامريةً في ليلنا الأبهى.

ترك لي الدربَ المستحيلةَ وجنائنَ الذكرى.

بحور الخليل لم تزل في طور التشكّل..!

- **«قصيدة النثر ترتبط بالذائقة الأجنبية والتراث الأجنبي، وليست نابعة من التراث العربي»، هذه العبارة تحمل تصور بعض النقاد والكتّاب. مازن اليحيا ماذا يقول؟**

■ بل هي نمط من أنماط الشعر العربي الحديث. قد تكون تجارب الشعوب الأخرى أسهمت في دخول الجيل الأول من شعراء العربيةِ في مضمار التجربة. غير أني أرى أن الترجماتِ السيئةَ وانعدامَ الحريةِ لدى الشعوب العربية أثّرَ سلباً وفتح المجال لمن لا مَلكة شعريةَ لديه، إن توافرَت، انعدمت المسؤولية الذاتية لديه تجاه الموهبة- وإن توافرَت المَلَكَةُ الشعرية والمسؤولية، غاب جوعُ المعرفةِ والكشفِ عنه. تاريخ ديوان العرب ضاربُ ألوانِ رمالٍ لا تحصى. فيه من النثر ما يرفع الموسيقى خيمةً، فيه ما يمنح الصواري أشرعة. إن بحور الخليل لم تزل في طور التشكّل ما دامت اللغة حَيِيّة. ما على الشاعر إلا أن يرهِفَ السمع.

صوت القصيدة..!

- **شعراء الستينيات والسبعينيات وكذلك شعراء الثمانينيات، يتحدثون عن تجاربهم بأنها الأحق بالبقاء، وأن الأجيال التي تلتهم، لم تأت بشيء جديد يستحق الوقوف عليه، هل هذا صحيح؟ ماذا تقول؟**

■ لا يُحصر الشعر بجيل أو حقبة. من رأى في هذا القول صوابًا حادًا. قد يبهت صوت القصيدة في شتاءٍ ما ليمنح لشاشة

السينما قبساً أو يهب النار للمسرح. ولكني أرى إن الأشكال الفنية والأدبية الباقية ستظل باقية، وإن اندمجت في مكانٍ ما كاندماج شارعٍ ما مع الطريق السريع. سيبقى للطرق الصغيرة الضيقة مُشاتها، وستكتظ بأحبابها إن شاؤوا الكرنفال. أقول هذا لأن الموسيقا عضوٌ رئيسٌ من أعضاء الكلام وحادي موكب العاطفة فيه، وإن منه خَلَت.

ظاهرة طبيعية..!

- **انتشرت على الشبكة الرقمية مواقع، تدّعي أنها الحاضنة للتجارب الإبداعية الشبابية، وكأنها تلزمهم بالحضور كبوابة لدخول عالم الأدب الموثق، هل تجد هذا الانتشار لمثل هذه المواقع، ظاهرة صحية للإبداع؟**

■ إن لم يأت الانتشار من مؤسسات مجتمعٍ حرٍ، ومن قطاعيه العام والخاص، سيبقى التوثيق عملاً فردياً يستفيد منه أفراد. ولا في الظاهرة التي ذكرتَها سوى أنها ظاهرة طبيعية تتطور مع تطور المجتمع.

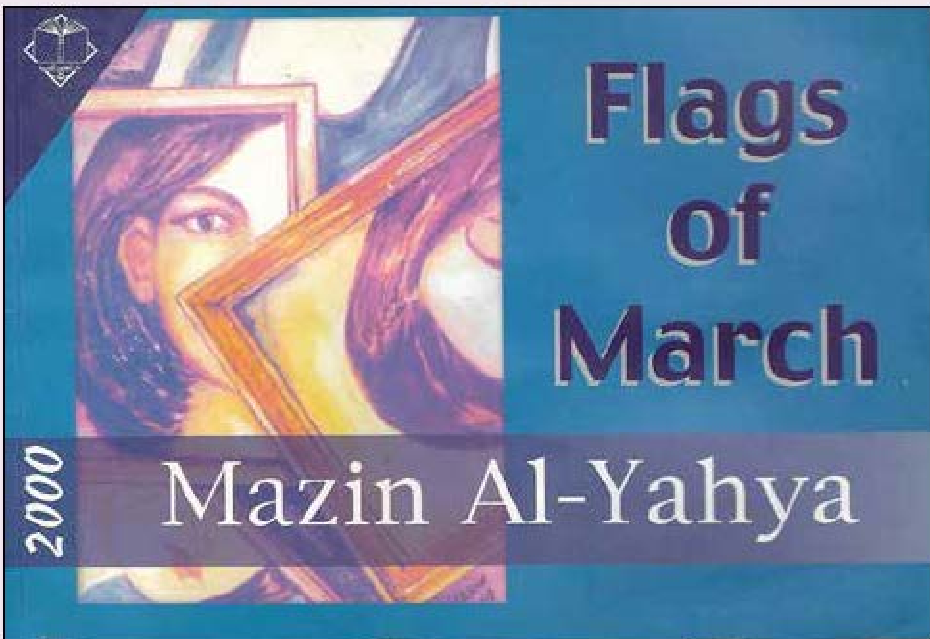
- **قد يحظى موقع ما باهتمام متابعيه وازدياد عددهم بسبب مشاركة كوكبةٍ من الأدباء ونشاطهم، ولكن علينا أن نقف لحظةً لنسأل أنفسنا أسئلة مبدئية: ما هو هدف الموقع من التوثيق؟ ما هو هدف الأديب من التوثيق؟ هل التقيا على غايةٍ مشتركة؟ هل أُعلِنَ الهدف من التوثيق في بيان الموقع المعلن؟ ثم هناك المتابعين، هل لهم دور؟ هل ستساعد متابعاتهم ومشاركاتهم (التي تُوَثِق) بالوصول للهدف الجماعيٍّ المعلَنِ والمشتَرَك؟**

■ إن عملية الاستفادة من وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة لم تزل في عالمنا العربي محدودة المنفعة، ومردودها لم يزل محصوراً في حدود ونطاق المنفعة الفردية الضيقة. في النشاطات الأدبية كما في سائر النشاطات الأخرى.

طوبى لسعدي يوسف وطوبى لمشواره..!

- **في حواري مع الشاعر العربي الكبير سعدي يوسف، والذي نشر في مجلة الإعلام والاتصال، قال في إحدى إجاباته: «إننا متخلفون شعرياً إزاء الأمم الأخرى، معاركنا الأدبية بائسة بالفعل»، ما رأيك؟**

■ سعدي يوسف له في المنشط الثقافي حول العالم والمحفل الشعري بخاصة احتكاك لصيق، وتجربته الفذة والطويلة لَخَير دليلٍ على هذا. ومن زاويتي وركني الظليل والهادئ، أرى أنه قال صدقاً. ألسنا نرى عبر العالم العربي الابتعاد عن أي منابزة بين أدبائنا إلا على موقعٍ من مواقع صيغ التفضيل، كالأول، الأقوى، وعلى المناصب؟ ومن لم يستطع المنابزة على موقعٍ أو منصبٍ فتراه ينافح على الجوائز، هذه أو تلك. طوبى لسعدي يوسف وطوبى لمشواره. بينما نرى



في تجارب الشعوب الأخرى منافحات لإثبات رؤى وأدعية حرّى تسكُ دروبٍ عبر مفازاتٍ وغاياتٍ لم تُطأ.

حق مشروع..!

- **أن يكتب شاعر «ما» رواية أو عملاً سردياً، لم يعد شيئاً غريباً، فهذه الحالة أصبحت منتشرة في الساحات الثقافية العربية، فمن الكتّاب من يرفض وصف هذه الحالة بالتحوّل، بل يعده تواصلاً طبيعيًا بين فضاءات الكتابة، ومن حق الشاعر أن يحضر في أي فضاء إبداعي، وأن هذه الحالة ليست بالجديدة على الشاعر.. ومنهم من يرى أنها عقدة التصنيف ولها سلبياتها التي تعاني منها الساحة الثقافية، الشاعر مازن اليحيا، ماذا يقول؟**

- من حق الإنسان، أيِّ إنسانٍ أن يحضرَ في أي فضاءٍ إبداعيٍّ شاء، إنه حقٌّ مشروع، من حقِّ المنشدِ أن يتوقَ للغناءِ كجوقة، من حقِّ عازفِ الناي أن يفتحَ في رئتيهِ أوركسترا، ومن حقِّ الشاعر أن يقول موسيقى الحياةِ روايةً.

التصنيف يأتي به الرابط، ذات الرابط العضوي، بين المتلقي والعمل الأدبي، النص، وأنا هنا قدّمت المتلقي على النص لأولويته في إنشاء هذا الرابط العضوي، لا رابط بلا المتلقي، بل أكاد أجزم: لا نص بدون متلقٍ، هذا ما أراه، فإن سلّمنا بهذه الجدلية لانتهينا بمسلّمةٍ تتبعها: التصنيف يشي بوعي المتلقي ورغبته من أي عملٍ أدبيٍّ أو نص، فإن كانت رغبة المتلقي الوصول إلى اكتشاف

واحةٍ غنّاء بعد ترحالٍ في صحراء الحياة الفانية، دفع بالنص أمامه ليكون الحادي والدليل. وإن ارتـأى المكوث حيث هو مكثَ معه من كان مربوطاً به شرطاً.

وبالتالي تنوع التصنيف (أو اللا تصنيف) ما هو إلا كشف لهذه العلاقة.

لست صحفيا..!

- **"الصحافة مقبرة المبدع": هل لهذه المقولة أثر في عدم تعمق مازن اليحيا في الصحافة؟**

- لا أبدا. بل كما أنه لا يمكن لطبيب القلبِ أن يكون طبيبَ أسنانٍ، فأنا لست صحفيا ولا أفقه في نشاطها. أما إن كان سؤالك عن عدم نشر ما أكتبه من محاولاتٍ شعرية في الصحافة، فللمسألة أسبابٌ عدة. منها ما يمتّ «بنوع» النص الذي أحاوله، والذي يبعدني ويبعد الصحافة في آن من طرحه في ما هو سريع ويومي وزائل كزوال الخبر. ومنها ما له أسباب في ما يتطلبه من حضورٍ دائم ومتواصل مع ذوي الشأن الصحفي، إذ إن حياتي المهنية تأخذ من يومي ما لا يترك مجالاً إلا للمتابعة القريبة من خلف الستار والتواصل مع ثلة قليلة من الأصدقاء.

صدمة كهربائية..!

- **كيف ترى أثر التغيرات السياسية والاقتصادية التي يشهدها العالم العربي، على شكل الخطاب الإبداعي ومضمونه؟**



- أراها كالتغيُّرات التي تطرأ على جسدِ إنسانٍ ما في قفزةٍ، لم يزل في الهواءِ معلقا. إني ما أزال أستقرئ موطئ قدميَّ على أرض أراها لم تُطأ بعدُ. وأرى أثرَها على شكل الخطاب الإبداعي أكثر من على مضمونه.

ما تمر به البشرية، لا عالمنا العربي وحده، من إعادة خلق أقطابها السياسية وكياناتها، وانتقالها من ثنائية القطبية إلى تعدديتها. وما تمر به نشاطاتها الاقتصادية من إعادة تشكل سيمنح بكل تأكيدٍ شكل الخطاب الإبداعي مادةٌ حيّةٌ لإعادة صياغةٍ. أراه صدمةً كهربائية مرجوةً، فإما تميته ميتة رحيمةً أو تنفضه نفضةً يفزّ فيها من سباته واقفا.

أما المضمون، فدوماً كان وسيبقى جوهر الإنسان وسبب سؤاله الوجودي.

سيبقى الليل يعقبه النهار. وستبقى الموجة تعقبها الموجة على شط الحياة ما دامت.

مكتبة الكونجرس..!

- **ما المواقع التي تحظى باهتمامك على الشبكة العنكبوتية؟**

كثيرة! ولكن على سبيل المثال لا الحصر: مكتبة الكونغرس الأمريكي، المقروء منها والمرئي والمسموع، لا أفارقها منذ فترة ليست بالقصيرة.. لما تحويه من أعمال أدبية ودراساتٍ ومحاضراتٍ ولقاءاتٍ نادرة. وموقع رؤية ٢٠٣٠ أتابعه بُعَيد إنشائه بقليل لاهتماماتٍ وطنيةٍ أولاً، ومهنية، ولمحض إعجابٍ بحت. وموقع مسك من المؤسسات الخاصة التي تجذبني هذه الأيام. وموقع نعوم تشومسكي، وسعدي يوسف من المواقع الشخصية. على سبيل المثال لا الحصر.

- **تطفو على السطح الاتهامات بين الناقد والمبدع، «النقد لا يواكب الحركة الإبداعية»، «غياب النص الإبداعي الجاد الذي يستحق أن يقرأ»، وأنت كشاعر هل تنصف طرفا على الآخر؟**

■ أرى أن على كليهما أن يعيدا النظرَ في هوِّيتيهما والعلاقة التي تربطهما. القفزات التكنولوجية وتسارع تواترها أدخلت عناصر جديدة في زمن ما-وراء المعلوماتية وما عادت الـ(داتا-data) قاعدة بيانات جامدة. أصبحت (آيه-آي - A.I.). أصبحت صوفي أوّل ذكاء اصطناعي حاملة الجنسية السعودية. ألا تتفق معي إذاً أن على كلا الطرفين إعادة النظر في كيانهما والعلاقة التي تجمعهما. وإن شئت وسمحت لي فإني أحيلك إلى إجابتي السابقة حول التصنيف بين الأنساق الأدبية ودور المتلقي في العلاقة والرابط الذي يجمع العمل الإبداعي وإياه. فإن كان للنقد دورٌ فهو دور الطليعي من بين صيغة المتلقي الجماعية، وهو الجاذب للعمل الإبداعي من خلف الجموع للمقدمة.

- **هل لنا أن نتعرف على محتوى مكتبتك؟**

جل ديوان العرب من شعراء المعلقات إلى شعراء الحديث، وجل الشعر العالمي من الصيني إلى الأوروبي إلى الإفريقي فالأمريكي. روايات باللغتين العربية والإنجليزية حديثة وقديمة. قليل من كتب النقد الأدبي والأيدلوجي وشيء من كتب الفلسفة والتاريخ.

الكاتب النمساوي نوربرت جشتراين

■ حوار: نسرين البخشونجي

ولد الكاتب النمساوي نوربرت جشتراين عام ١٩٦١م بقرية تيرول، يعد حاليا واحداً من أشهر الكتاب النمساويين، تتناول أعماله القضايا المثارة في المجتمع الأوروبي وتلقى استحسان النقاد. حصل على العديد من الجوائز، منها جائزة بريمن للأداب عام ١٩٨٩م، جائزة برلين للأداب عام ١٩٩٤م، وآخرها جائزة مدينة انسبروك للإبداع الفني عام ٢٠١٨م.

صدر له العديد من الأعمال آخرها رواية «السنوات القادمة» التى صدرت عام ٢٠١٨م، نشرت رواية «ذكرى البداية» عام ٢٠١٣م، والتي صدرت نسختها العربية مطلع هذا العام، تتناول الرواية موضوع الهوس الديني من خلال شاب يدعى «دانيال»، متهم بزرع قنبلة في محطة قطار بإحدى المدن النائية.

● **يقوم المعلم «أنتون» بدور السارد في روايتك، فهو يحكي قصة أحد طلابه «دانيال»، والمتهم بزرع قنبلة في إحدى محطات القطار بمدينة نائية، هل تتفق معي أن للحقيقة عدة أوجه؟**

■ بالطبع، وهذا ما دفعني للاستمرار في الكتابة، ولكن من ناحية أخرى، الكتابة ليست لكشف الحقائق بقدر ما هي بحث عن الصدق. أعتقد أننا لا يجب أن نكون مهووسين بفكرة الحقيقة، فحين يكون هناك حرب

في بلد ما، تصبح الحقيقة هي أول ضحايا الصحف؛ لأن كل طرف يظن أنه يمتلك الحقيقة المطلقة، ولهذا السبب فقط «امتلاك الحقيقة» تبدأ الحروب.

• **نتعرف على قصة حياة بطل الرواية من خلال سردٍ متوازٍ بين الماضي والحاضر، من وجهة نظرك لماذا انساق «دانيال» لرجل الدين المتطرف رغم ارتباطه بمعلمه المستنير «أتون»؟**

■ نكتب الرواية حين نشعر أن هناك مشكلة ما. وعادة ما يهتم الكاتب بالشخصيات السيئة وليست الشخصيات السوية. ربما تكون رغبة الكاتب في فهم دوافع الشخصية، ولماذا اتخذت قراراً بالسعي في الطريق الخطأ. أما الشخصيات المثالية فهي مملة. رغم أن المضي في الاتجاه الصحيح أمر صعب للغاية. رجل الدين المتطرف يستطيع أن يقنع الناس بفكرة النجاة، فيظنون أن الحياة ستكون أسهل لو آمنوا بأفكاره.

• **عانى «دانيال» من رفض أبيه لهُ، هل كان يحاول تعويض هذا الشعور بالارتباط بمعلمه ثم برجل الدين المتطرف؟ وهل الشعور بالرفض يصنع إنساناً متطرفاً؟**

■ لست متأكدا، ولكن ربما يحدث هذا إذا كنت شخصاً ليس لديه استراتيجية، فيبدأ في رفض المجتمع، وفي خطوة أخرى يرفض العالم كله. حينها يكون لديه خياران: إما أن يصبح قديسًا أو شيطانًا، أمر مفزع حين ندرك كيف يشتركان في تبنّي الفكرة نفسها، كلاهما يؤمن بالنقاء، كلاهما يؤمن بالأبيض والأسود، لكن لا يوجد أبيض وأسود، هناك فقط ظلال مختلفة رمادية اللون!

• **هل يُعد «دانيال» ضحية الاختلاف الأيدولوجي والهوس الديني؟**

يمكنني أن أعده ضحية حين كان صغيرا، لكن حين كبر وأصبح في إمكانه اتخاذ قرارات.. لم يعد ضحية. لأنه المسئول الوحيد عن قراراته وأفعاله.

• **إلى أي مدى دمجت أحداثا حقيقية في إطار خيالي في روايتك «ذكرى البداية»؟**

■ أنا لا أعرف أي طريقة أخرى للكتابة. الأمر دائمًا عني وعن العالم. صحيح، أنني لست بحاجة إلى أن أخوض التجارب نفسها التي خاضتها إحدى شخصيات روايتي، لكنني بحاجة إلى أن أقوم بتجارب تجعلني في وضع يسمح لي بفهم مشاعره وأفكاره. أعرف الكثير عن طريقة دانيال في التفكير، ويمكنني أن أضعها بسهولة في أحداث روائية.

• **في روايتك الأحدث «الأيام القادمة».. ناقشت أحد أهم الموضوعات المطروحة في المجتمع الأوروبي حاليا، اللاجئين،**

لكنك منحت للقراء فرصة لاتخاذ القرار في هذا الشأن. أريد أن أعرف رأيك الشخصي في هذا الأمر؟

- كانت الرواية تتحدث بالأحرى عن الجمهور الألماني وكيف تعاملوا مع القضية. بالنسبة للكتاب، عادة ما يكون من السهل جدًا الحصول على رأي، نعم، أنت تحب الإنسانية، ونعم، تحب كل إنسان. لا أقصد أن أكون ساخرًا عندما أقول هذا: هذا صحيح، لكنه سهل للغاية.

بالنسبة للسياسة، الأمر أكثر تعقيدًا، ويتعين على السياسي اتخاذ قرارات ليس فقط بشأن الأفراد. من السهل أن نقول، تفضلوا بالحضور أنتم ضيوفنا. لكن السياسي يتخذ قرارات بشأن مجموعات من الناس، وعليك أن تراقب ما هو جيد لهم وما هو ممكن. في السنوات القادمة، سينتقل الملايين والملايين من مكان إلى آخر، ولا يمكنك إيقافهم إذا كانوا يعتقدون أنهم سيجدون سعادتهم أو مجرد لقمة العيش في مكان آخر. لا يمكنك بناء الجدران، ويجب ألا تحاول.. ولكن يجب أن تكون مستعدًا، ولكي تكون مستعدًا، هناك الكثير من القرارات السياسية التي يجب اتخاذها مثل: كم عديد اللاجئين الذين يمكن لأي دولة أوروبية أن تقبلهم؟ وهل هناك حد؟ بالطبع نعم، وما الذي سنفعله حيال ذلك، إذا تم الوصول إلى الحد الأقصى



توربرت جنشتراين مع المحررة نسرين البخشونجي

وكانت مجتمعاتنا على وشك الانفجار أو الانهيار، والكثيرون الآخرون يريدون المجيء في المستقبل؟ لا أدري! ولكني أعلم أن المشكلات لا تختفي بمجرد عدم التحدث عنها.

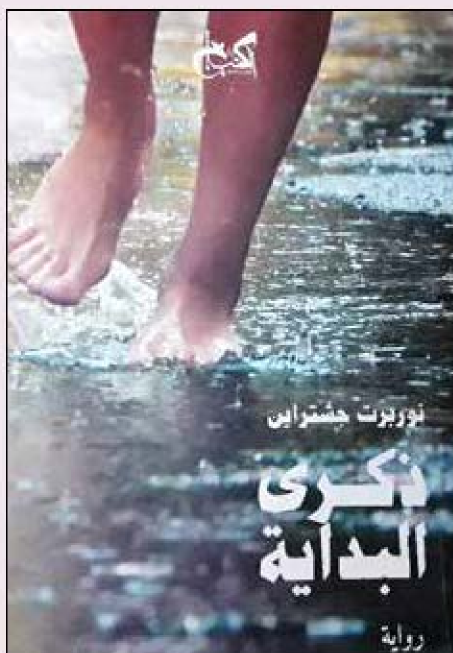
• بمن تأثر الكاتب نوربرت جشتراين؟

▪ الإنجيل كان المصدر الأول للقصص حين كنت طفلاً، كنت أتخيل السماء مليئة بالملائكة، ثم صارت قصص الأطفال مهمة جداً بالنسبة لي، خاصة في القرية الصغيرة التي نشأت بها والتي تعرفت فيها على العالم الكبير الجميل والمفزع أحياناً. ولكني متعلق بكتابات الكاتب الأمريكي ويليام فوكنر، والكاتب الفرنسي كلود سيمون، والبرتغالي أنطونيو لوبو أنتونيس، فأنا أعيد قراءة أعمالهم كل فترة، إضافة إلى القليل من الكتب الأخرى.

• من الذي يقرأ المسودة الأولى لرواياتك؟

▪ المحرر الأدبي، لكني أقرأها مئات المرات قبل أن أرسل له السطور الأولى للنص الجديد. لأن الكتابة تعني قراءة كل ما كتبت بصوتٍ عالٍ عدة مرات. قد يبدو هذا مملاً جداً، لكني أفعله حتى لا أجد أي شيء يمكن تعديله.

• ترجمت روايتك «ذكرى البداية» لعدة لغات آخرها النسخة العربية التي



صدرت مطلع هذا العام وترجمتها د. لبنى فؤاد. حدثني عن شعورك، وهل التقيت المترجمة لمناقشة العمل؟

▪ يمكنني أن أقول إنني سعيد للغاية وفخور جداً بذلك، وعندما عرضت الترجمة العربية على ابنتي كانت مفتونة بالحروف العربية. لم تصدق أنني كتبت هذا الكتاب، وبدأت أخبرها عن اللغات والبلدان المختلفة. بالفعل التقينا. لقد كانت جادة جدًا، مهتمة جدًا بفهم كل شيء، وأحيانًا واجهتني مشكلة في شرح الأشياء التي بدت واضحة بالنسبة لي، لكن ذلك لم يكن واضحًا عندما رأيتها من منظور آخر. أعتقد أنها قامت بعمل جيد للغاية.

سينما نجيب محفوظ

■ السمّاح عبدالله*

تأثير «نجيب محفوظ» على السينما لا يمكن إنكاره؛ فهو مَن أسهم في تعميق الخطاب السينمائي، وإلباسه زيًا فلسفيا، وجعله ذا رسالة، مع عدم إغفال الجانب البصري الذي يضفي متعة إضافية على المشاهد المنظورة. بدا هذا جليا، ليس فقط في الأعمال المأخوذة عن رواياته، بل استطعنا أن نلمسه فيما كتبه هو مباشرة للسينما، من خلال السيناريوهات التي وضعها لقصص غيره من المؤلفين السينمائيين.

كثير من المتابعين يذكرون هذا التأثير، لكن أحدا لا يتوقف أمام تأثير السينما على «نجيب محفوظ»، والحقيقة أن تأثير السينما عليه كان أبعد مما يتخيله المتخيلون، فقد كانت السينما واحدة من الروافد الأكثر ثراء في مخيلته!

بدأت علاقة «نجيب محفوظ» بالسينما مبكرا جدا، كان في الخامسة من عمره، عندما افتتحت في بيت القاضي أول سينما في حي الحسين، وربما تكون أول سينما في مصر كلها، كانت الخادمة تحمله على كتفها، وتقطع تذكرة بخمسة مليمات، وتجلس بجواره، وما إن يتم تشغيل الفيلم، حتى تغط في نوم عميق، وتتركه أمام عالم من الغرائبيات، ممتلئا حركة واصطداما وعربات مسرعة.

صاحب السينما رجل ابن بلد، مثقف وواع وابن نكتة، ويرتدي جلبابا فضفاضا، ويجلس طوال الوقت في المقهى المواجه للسينما، يشرب الشيشة، وعيناه على باب السينما، يحسب أعداد الداخلين، وما إن يشعر أن العدد أصبح ملائما، حتى يعطي للعامل المطل من كوة في الحجرة العلوية من السينما إشارة لبدء التشغيل، وما إن يتحرك الشريط على الحائط الأبيض، حتى تلتهب أكف المشاهدين

بالتصفيق، عندها، يبتسم صاحب السينما في رضا، ويطلب من نادل المقهى قهوة مضبوطة، ويشد في باي الشيشة، وهو يقدر مكسبه في هذا اليوم.

لم يكن صاحب السينما يملك غير فيلمين فقط، واحد لـ «شارلي شابلن»، والثاني لـ «فان توم»، يعرضهما أثناء الليل وأطراف النهار، لم يكن صناع السينما حتى ذلك الوقت، قد اخترعوا هذه المواعيد الملزمة التي نعرفها الآن، وإنما تبدأ الحفلة عندما يشير صاحب السينما لعامله التنشيط، السينما نفسها لم تكن كما نعرفها الآن، كانت مجرد دكك خشبية ممدودة كيفما اتفق، ولا سقف لها، وبعض البيوت التي لها أكثر من طابقين، كان سكانها يطلون من نوافذها، ليشاهدوا الفيلمين مجاناً! وكان الفيلمان اليتيمان اللذان يملكهما صاحب السينما، يُعرضان حسب الطلب، فإذا ما انشغل أحد المشاهدين في حديث مع الجالس بجواره عن مشهد بعينه، يطلب من عامل التشغيل، بكل بساطة، إعادة المشهد، فيعيده له، حتى أن «نجيب محفوظ» عندما ترك بيت القاضي، وانتقل للسكن إلى العباسية، اصطحب أصدقاءه مرة ليريهم المنطقة التي ولد فيها، وطرأ في ذهنه أن يعزمهم على السينما، وكانت مغلقة، وكان صاحبها جالساً على المقهى المواجه لها، فتقدم منه «نجيب محفوظ»، وطلب منه بكل بساطة، أن يفتح لهم السينما ليتفرجوا، فقام، وأخرج المفاتيح من جيبه، وفتحها لهم، وأمر عامله بتشغيل فيلميه اليتيمين، ففعل.

كان قلب «نجيب محفوظ» قد تعلق



نجيب محفوظ في طفولته

بالسينما، وإذا ما التقى بأصدقائه، قلب كل الأحاديث التي تدور بينهم إلى مشاهد سينمائية، تماماً كتلك المشاهد التي يراها في السينما، وتطور الأمر، حتى نقل تمثيله للمشاهد إلى البيت.

ذات مرة، استدرج الخادمة اللئوم التي كانت تحمله على كتفه إلى سينما بيت القاضي، وحدق في عينيها طويلاً، ثم قال لها بحكمة الأطباء:

أنت مريضة جداً، ولا بد من أن أكشف عليك.

مددها على السرير، ومرر يده على جسمها كما يفعل الأطباء المحترفون، وتنهد تنهيدة عميقة، ثم أخبرها بالقرار الطبي الخطير:

خـرج الأمـر مـن يدنا تماما، ولا بـد من إجراء جراحة عاجلة.

الخادمة شهقت من المفاجأة، وتذكرت الدوخـة التي تلازمها كلما صعدت سلالم البيت، فقد كان البيت طوليا وليس عرضيا، فحجرة المسافرين فـي الطابق الأرضـي، وحجرات النوم في الطابقين الثاني والثالث، وتذكرت رغبتها الدائمة في النوم، واصفرار بشرتها، وسألته بلهفة:

ومَن الذي سيجري هذه الجراحة؟

بثقة رد عليها:

لا تقلقي على الإطلاق، المسألة بسيطة، وسأقوم أنا الآن بإجراء هذه العملية.

اصطحبها إلى المطبخ، وجعلها تستلقي على المنضدة التي تخرط عليها الملوخية، وأمسك السكينة التي تذبح بها الفراخ، وراح يشرط في جسدها، ولما نزلت الدماء منها، صرخت بكل عزمها، فحضرت أمه، وألجمتها المفاجأة.

أمسكت السكينة منه، وقالت له بلهجة عقابية: لا بد وأن أفعل في جسمك مثلما فعلت في جسم الخادمة المسكينة.

وظل هو يجري من أمامها، وهي ممسكة بالسكينة تجري خلفه، حتى دخل أبوه، وخبأه عن والدته في دولاب الملابس.

حـوّش «نجيب محفوظ» مـن مصروفه الشخصي، حتى امتلأت حصالته الفخار، ولما رجها ولـم تصدر شخللة، عـرف أنها امتـلأت، فكسرها، وعبأ جيوبه بالقروش والتعريفات وأنصاف الفرنكات، وذهـب إلـى محل فـي شـارع فـؤاد متخصص في بيع السينمات، كـوّر فلوسه المحوشة على المنضدة، وبكل ثقة قال للبائع:

أريد أن أشتري سينما.

نظر البائع إليه من فوق ومن تحت، فوجده صغيرا، فسأله: وهل تعرف طريقة تشغيلها؟

«نجيب محفوظ» جاهز دائـما بالـردود المقنعة، والإجـابات التي تجعل السائل لا يتردد لحظة في تقديم كل ما يطلبه، حتى ولو كان صغيرا يتطاول بالطربوش، فقال له: سوف تتكرم عليَّ من فضلك، وتعرفني طريقة تشغيلها.

ابـتسـم الـرجـل مـوافـقـا، وعـد الـفـلـوس فوجدها مضبوطة، فأجلسه بجواره، وراح يشرح له أبعاد القضية.

كانت سينماه الصغيرة ملفوفة في علبة كرتونية، ومربوطة بدوبارة على هيئة وردة، وكـان يمسكها بكل فـرح الصبي المشتاق، الذي استطاع أن يحقق حلمه الكبير، ويهزها بأصابعه، وكأنما يريد أن يريها للدنيا كلها.

اشـتـرى حصالة فخـارية جـديـدة، وبـدأ يـحـوّش مـرة أخـرى، هـو منذ صغـره يملك خاصية الصبر والانتظار، ولا يعرف السأم أبدا، ولما كسر حصالته الجديدة، اتجه من فـوره إلـى محل الأفـلام الـذي أمـام سينما أوليمبيا، واشترى فيلما من أفلام رعاة البقر.

دخل حجرته، واستخرج سينماه، كانت علبة بدائية التكوين، لم يكن السادة المخترعون قد توصلوا بعد إلى اختراع الفيديو أو السي دي روم، كانت هذه العلبة الصغيرة الساحرة

هي أحدث ما توصل إليه عباقرة الاختراعات العجائبية في عشرينيات القرن الماضي.

فَرشَ ملاءةً بيضاء على شباك الحجرة، ووجه إليها عين العلبة الدوّارة، وثبت أمام العين الدوّارة المنظار المقلوب الذي سيعكس الصور المتتالية معدولة، وثبت شريط الفيلم السينمائي الذي يشبه فيلم التصوير الفوتوغرافي على البكرة، بعد أن تأكد من تثبيت خروم الأفلام في السنون الحديدية الدقيقة للعلبة، وأدخل شمعة في المحيط الأسفل من العلبة، وأشعلها بالكبريت، تماما كما شرح له السيد المبجل بائع السينمات في محله العتيق بشارع فؤاد، أطفأ نور الغرفة، وأحكم غلق بابها جيدا، وضغط على زر التشغيل، وجلس على الفوتيه، وكان قلبه يكاد ينط من بين ضلوعه، وهو يشاهد المشاهد تترى على ملاءته البيضاء.

في اليوم التالي، ذهب إلى غرفة أمه، قبل يدها، وقال لها بلغة العشرينيات العتيقة: من فضلك يا نينة، تفضلي معي لأعزم حضرتك على السينما.

أمه فرحت جدا، فهذه هي المرة الأولى التي ستذهب فيها للسينما، لترى هذه العفاريت التي تتنطط على الشاشة، كانت تتوق لأن تراها من كثرة ما سمعت عنها من أبنائها، فاتجهت إلى خزانة ملابسها لتستخرج لبس الخروج، لكنه شدها من يدها إلى غرفته، وأجلسها على الفوتيه، وشغل الاختراع، أما أمه فقد كادت تجن من الاندهاش.



شارلي شابلن

في هذا الاختراع استطاع «نجيب محفوظ» أن يشاهد أفلاما كثيرة غير فيلمي سينما بيت القاضي اليتيمين، واستطاع أن يحلق في سماوات الفرح بأجنحة من السعادة.

مرت شهور وسنون وعقود، ودخل «نجيب محفوظ» إلى هذا المربع الفضي، دخل كله، بقضه وقضيضه، وأصبح اسمه يكتب بالبنط العريض على أفيشات السينمات كلها، واشترى لبنتيه ولزوجته جهاز الفيديو، واشترى لهن السي دي روم، وكان يتفرج معهن، لكنه، كلما اختلا بنفسه، سرح بعينيه إلى اختراعه العجائبي القديم، وتمنى من صميم فؤاده، لو أنه يعود مرة أخرى، يحوّش في الحصالة الفخار، ليشتري أفلام رعاة البقر.

* كاتب من مصر.

أصواتُ اللغةِ ودلالاتُها (جدليَّةُ الاعتباطِ والمجازُ الصوتيّ)

■ أ. د. عبدالله بن أحمد الفَيفي*

يحتجُّ منكرو المجاز اللغوي ببعض الحُجج الطريفة، منها قولهم: إن المجاز كَذِب، والكَذِب لا يجوز. وهذا يذكّرنا بمن حرّم فنّ التمثيل في العصر الحديث؛ لأن التمثيل كَذِب، والكَذِب حرام! وهؤلاء لا يفرقون بين الكَذِب الأخلاقي والتعبير الفنّي القائم على التخييل. ومَن بلغ به المقام إلى هذا الدرك، فلا سبيل إلى إفهامه أو جداله. وكيف، وقد نفى البلاغة واللغة، يبقى إلى حواره من سبيل؟! ولا غرو، فهؤلاء لو استطاعوا لنفوا الحضارة البشريَّة برُمَّتها، والطبيعة المحيطة بكاملها، وسُنن الله في خلقه جميعًا؛ لأن لديهم دون كلِّ أمرٍ شُبهةً تجعله منكَرًا، وحَرَجًا يبتدعونه يجعله حرامًا، حتى ما أبقوا لنا من حلالٍ ولا جائزٍ ولا مجاز، سِوى الموت وارتقاب يوم الحساب!

ومن طرفاتهم كذلك احتجاجهم بأن المجاز لم يقل به (الخليل بن أحمد الفراهيدي) وغيره من الرعيل الأول. وهؤلاء المبتدعة من أبناء قرون الانحطاط اللغوي والبلاغي والثقافي والفكري، الذين يحتجُّون بالخليل وأوائل اللغويين، هم في غفلةٍ أو تغافل عن أمور:

أوَّلها، أن هذه القضيَّة البدهيَّة لم تكن لتُثارَ لدَى هؤلاء المؤسِّسين لعلوم العربيَّة، كما أُثيرت في عصور الفراغ، والجدل السفسطائي، والمكابرات

الجدليَّة المتورِّمة بها أنوف التاريخ الإسلامي في العصور المتأخرة.

وثانيها، أن الاحتجاج بالسَّلَف لنفي الخَلَف، ليس فيه من جديد؛ فهو ترديدٌ ببغائيٌّ لحُجَّة أزليَّة قال بها العجزة المنقطعين من عُبَّاد السَّلَف، في كلِّ زمانٍ ومكان، منذ قوم (نوح)، الذين قالوا: ﴿ما سَمِعْنَا بِهَٰذَا فِي آبَائِنَا الأَوَّلِين﴾. موقنين أنهم بهذا قد أدلوا بحُجَّة بالغة لا تُرَدُّ، فكفَى بالآباءُ حُجَّة، وبالسَّماع عنهم مستنَدًا، لا قِبَل لأحدٍ بدحضه!

وثالثها، أن أصحاب مذهب السَّلَفيِّين هؤلاء- الذين لا يفكرون بأدمغتهم التي في رؤوسهم بل بأدمغة آبائهم الثقافيِّين- يعتقدون أن السَّلَف ما ترك للخَلَف من شيء. وتلك عقيدةٌ جاهليَّةٌ توارثوها ثمَّ أَسْلَمُوها. فما لم يجدوا آباءهم عليه من مِلَّةٍ فليس من الحقيقة في شيء، ولا حتى من المجاز. وما أكثر الأشياء التي لم يَقُل بها الأوائل، أو لم تصلنا عنهم. وإلى تهافت الاستدلال بمثل هذا، فإن فيه اختلالًا ذِهنيًّا في تصوُّر المعارف والعلوم، نشأةً وارتقاءً. لكن كيف يُستغرَب مثل هذا الاختلال الذِّهني ممَّن تجدهم يجادلونك أحيانًا بمقولاتٍ تزعم أن العربيَّة كانت لغةَ آدم، فضلًا عن كونها لغةَ الأُمم البائدة، ولغةَ الجِنِّ والملائكة أيضًا؟

وهؤلاء، لا ريب، يعيشون في كوكبٍ آخر، لا علاقة له بكوكب الأرض، ولا بالمعارف التي نشأت عليه، ولا بالتجربة البشريَّة جملة وتفصيلًا. ومَن يتصوَّر مثل هذا لا يقال عنه: إنه لا يعلم، بل الأصح أن يقال: إنه لا يعقل. ومع ذلك فهو واثقٌ بما يقول ثقةً عمياء، لم يدَّعِها قبله من نبيٍّ ولا رسولٍ ولا جاء بها كتاب.

ورابعها، أن النفي الانتقائي، زعمًا: أن القدماء لم يقولوا بالمجاز، محض مغالطة. فإنْ صحَّ أنهم لم يقولوا به، فهم لم يقولوا بنفيه؛ ولو كان أمره لديهم من الخطورة العقديَّة بمكان، لاقتضى ذلك تنبيه الأُمَّة إلى نُكرانه من أوَّل يوم، وكفَى الله المؤمنين المجاز!

وخامسها، أن ما زعموه من أن القدماء لم يقولوا بالمجاز هو في النهاية محض افتراء، ألجأهم إليه المِراء. فلقد أشار الأوائل إلى المجاز، وإنْ بمصطلحاتهم العتيقة، كتعبيرهم عنه بـ«الاتساع في الكلام» أو «الاختصار فيه»[1]. وبذا رأوا رأيهم في فهم بعض آيات القرآن، منذ القرنين الأول والثاني الهجريَّين. أمَّا الجهل بضرورات التطوُّر الاصطلاحي، فرديف الجهل بتطوُّر العلوم والآداب والمعارف في الأُمم.

والحقُّ- بعد أنفلونزا المجاز، التي وَبَأَت

الثقافةَ العربيَّةَ لقرون، وترسَّخت إبَّان عصور الانحطاط اللغوي والأدبي والحضاري- أن اللغة ليس معظمها قائمًا على المجاز فقط، كما كان (ابن جنّي) يقول، بل اللغة كلُّها مجازٌ في مجاز. حتى ما نظنُّه اليوم حقيقة، كان مجازًا في تاريخ اللغة الماضي، إلى أنّ ترسَّخ وأصبح حقيقةً في تصوُّرنا بعدئذ. إن اللغة مجازٌ متناسل، والإنسان ضحيَّة لغته؛ ولولا ذلك، ما نشأت جدليَّة المعطِّلة والمشبِّهة نفسها، ولا القول بإنكار المجاز أصلًا.

هذا ما يقوله نفاةُ الحقيقة عن اللغة. وقولهم- وإنّ يبدو متطرِّفًا في الاتجاه النقيض لمذهب نُفاة المجاز- له وجاهته، بالنظر إلى طبيعة اللغة ووظيفتها وتطوُّرها. لا بمعنى أنني إذا قلت «شمس» في الوقت الراهن لا أعني ذلك النجم المشتعل المعروف؛ لكن بمعنى أن أوَّل مَن سمَّى ذلك النجم المشتعل المعروف «ش م س» إنما كانت ترتسم في ذهنه لوحةٌ تعبيريَّةٌ نقلها من خلال هذه الأصوات اللغويَّة، ثمَّ من خلال هذه الصيغة الصرفيَّة. واختلاف أبناء اللغات في زوايا النظر والتعبير لا يُسقِط هذه الفرضيَّة.

إن اللغة كلَّها، إذاً، محض تصويرٍ صوتيٍّ مجازيٍّ عن المعاني الذهنيَّة. يشهد بذلك ما يُعرَف بمحاكاة أصوات الطبيعة (الأُنوماتوبيا ONOMATOPOEIA). وتلك هي الفكرة التي كان ينطلق منها علماء اللغة، من عربٍ وغير عرب، وهو ما لا شأن لمنكري المجاز به، ولكنه مصداق ما قيل قديمًا: مَن دخل في غير فنِّه جاء بالعجائب! «تلك هي الفكرة التي كان ينطلق منها علماء اللغة، (ابن جِنِّي)، و(ابن دريد)، و(ابن فارس)، و(هامبلت)، و(جسبرسن) وغيرهم. وهم- وإنّ بالغ بعضهم أحيانًا في التماس العلاقات بين دوالِّ اللغة ومدلولاتها- لم يعْدوا الحقَّ في هذه الفكرة، مع ما أُثير عليهم من النكير حولها، وما واجهها به (فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure) من الرفض؛ إذ يرى اعتباطية اللغة وأنها لا تخضع لمنطق أو نظام مطَّرد، وأن المؤشرات على المناسبة بين الدالِّ ومدلوله، كأصداء الطبيعة، هي من القلَّة والاختلاف بين اللُّغات بحيث لا يَصِحُّ اتخاذها أساسًا لظاهرة لغويَّة مطَّردة أو شبيهة بالمطَّردة، فليست أكثر من أصوات قليلة تصادَف أنّ أشبهت أصواتها دلالاتها. لكن قلتها النسبيَّة تلك في اللغات غير الفطريَّة، وكذلك اختلافها بين الشعوب، ليس بحُجَّة لإسقاطها، فضلًا عن أن المناسبة الصوتيَّة بين أصوات اللغات والطبيعة ليست حصرًا في ظاهرة أصداء الطبيعة اللغويَّة، بل هي تدخل كثيرًا- عند التأمُّل- في المناسبة بين ألفاظ اللغة وما

تُعبِّر عنه من دلالات غير صوتيَّة. ولا يبدو مقنعًا الزعم بأن هذا الإحساس بالمناسبة بين دوالِّ اللغة ومدلولاتها ليس سِوَى وَهْم يتولَّد عن مكتسبات المرء اللغويَّة، وما ينشأ عن ذاك من ربطٍ بين بعض الأصوات ودلالتها، وأن كلَّ لفظٍ يصلح أن يُتَّخَذ للتعبير عن أيِّ معنى من المعاني عند التواضع عليه، وأن لفظ «الشجرة»، مثلًا، لا يحمل ما يوحي بفروعها وجذورها وأوراقها وخضرتها؛ لأن هذا الربط يُدرَك بين أصوات اللغة ومدلولاتها وإنْ لم يسبق للإنسان اكتسابها، وكأنما في الذهن الإنساني مَلَكَة فطريَّة أوَّليَّة كليَّة، تُشبِه مَلَكَة الإحساس بالتعبير الموسيقيِّ وتذوقه، قادرةٌ على إدراك الصُّوَر الصوتيَّة للأشياء وتكوينها. وأيًّا ما يكن الأمر، فيما إذا كانت تلك مَلَكَة فطريَّة أو مكتسبة في الربط الموسيقيِّ التعبيريِّ بين الصوت والدلالة، فمؤدَّى ذلك واحدٌ في النهاية، وهو أن هناك رابطةً تعبيريَّةً بين أصوات اللغة وموضوعاتها»[٢].

وعليه، فاللغة كلُّها قائمة على التصوير الفنِّي، الذي لُبُّ أدواته المجاز الأوَّلي، بمعنى الرمز التعبيري عن الأشياء. إن العلاقة بين الأشياء والكلمات مجازيَّة ابتداءً. لا نقول اعتباطيَّة كما زعم (دي سوسير)- وكأنه لا يتحدث عن اللغة البَشريَّة، بل عن لغات الطير والنحل؛ إذ نظر إلى اللغة بوصفها مجرَّد إشارات تُدرس سِيْمَوِيًّا- بل نقول إن العلاقة بين الأشياء والكلمات في اللغة البشريَّة مجازيَّة تعبيريَّة، أصًلا وفصلًا. أمَّا العلاقة بين الكلمات والمعاني في تاريخ التطوُّر اللغوي، فشيوع المجاز فيها أمرٌ بَدَهي، مَن نفاه فقد نَفَى اللغة والتطوُّر اللغويّ في آن؛ من حيث أزهق روح اللغة. وتلك الروح هي ما اصطُلِح عليه: بالمجاز. لولا المكابرة المُؤدلجة- التي أعيت من يداويها- ما خطر في ذهنٍ غير هذا.

وإذا كان هذا هو الشأن في اللغة بعامَّة، فكيف باللغة الأدبيَّة بخاصَّة؟! إن اللغة الأدبيَّة لا قيام لها إلَّا بانحرافها عن اللغة التواصليَّة. وإنَّما المجاز مظهرٌ واحٌد من مظاهر الانحرافات اللغويَّة والأسلوبيَّة التي تمنح النصَّ الأدبيَّ هويَّته. فإنْ هي أُنكِرت، فقد أُنكِرت أدبيَّة الأدب. وإذا أُنكِرت أدبيَّة الأدب، فقل على بلاغيَّته السلام!

---

* جامعة الملك سعود، بالرِّياض.

(١) انظر بجامعة الملك سعود، بالرِّياض ثلًا: سيبويه، (١٩٨٨م)، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام محمَّد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي)، ١: ٢١٢.

(٢) انظر كتابي: (١٩٩٦م)، الصُّورة البَصَريَّة في شِعر العُميان: دراسة نقديَّة في الخيال والإبداع، (الرِّياض: النادي الأدبي)، ٣٠١- ٣٠٢.



شخصيات روائية في مشاهدات حيّة

■ ليلى عبدالله*

تبلورت العلاقة ما بين الروايات والتلفزيون منذ زمن طويل، فالعلبة الصغيرة التي عرضت صورًا رمادية باهتة ويخرج منها أصوات بشرية أحدثت ضجة هائلة فاجأت العالم ولوّنت حياة أجيال كثيرة، كبارًا وصغارًا. حكاية الصندوق المربع الذي خطف الحكايات من أفواه الحكّائين، فصارت صوتًا وصورةً ومات الحكي وماتت شهرزاد، هذا الصندوق الذي غدا مسطحًا اليوم.

أول رواية تطرأ ببالي كلما وجدت أمامي شاشة تلفزيون حكاية ماريا مارجريتا بطلة رواية «راوية الأفلام» للروائي «إيرنان ريبيرا لتيلير»، الطفلة التي كان والدها المقعد يبعثها لمشاهدة الأفلام في السينما كل نهاية أسبوع، لتسرد عليه مشاهداتها التفصيلية عن طاقم التمثيل والحدث بأسلوب حكائي بارع، سرعان ما صارت حكاءة الأفلام في القرية، وأصبحت تمثل ما تشاهده، وترتدي كما يرتدي الممثلون لتعزّز المشاهد البصرية في ذهن مَن يسمعها مبهورًا من سكان تلك القرية النائية: «لم أكن أروي الفيلم، بل كنت أمثله، بل أكثر من ذلك: كنت أعيشه. وكان أبي وأخوتي يستمعون وينظرون إليّ بأفواه مفتوحة» لكن موهبتها الفذّة انهارت في رواية الأفلام حين تربّع أول تلفزيون في القرية واستحوذت على عقول الناس!

العلاقة ما بين الروايات والتلفزيون توثقت بعد اكتشاف هذا الاختراع، وصار عدد كبير من المهتمين يحرصون على نقل الروايات الجيدة وذائعة الصيت إلى الشاشة التي تلّم حولها جميع أفراد المجتمع، وترسّخ جماليات العمل الأدبي في أذهان الناس. كما أن كثيرا من المسابقات الأدبية والجوائز العالمية صارت تخصص شرطًا للروايات التي ترشح لجوائزها بأن تصلح لصناعة الدراما، ما يجعل الكاتب يكتب أعمالاً تستوفي الصورة الدرامية ليحظى بالفوز والشهرة في آن.

الأدب العربي غزير، وثمة كثير من

روايات عربية حُوّلت لمسلسلات درامية على رأسها أعمال الروائي المصري الذي حاز جائزة نوبل «نجيب محفوظ» ولعل من أشهرها «بين القصرين» و«قصر الشوق والسكرية» ومسلسل «أفراح القبة» الذي عرض منذ عامين في رمضان وفاقت شهرته الآفاق، وتكمن ميزة هذا العمل أنه أخذ من عدة روايات جمعتها ببراعة فريدة السيناريست «نشوى زايد»، فوضعت المشاهد العربي أمام عمل درامي رصين عمّق من جماليات روايات الروائي العالمي «نجيب محفوظ» في ذاكرة الأجيال، وخلّدت مشواره الكتابي الحافل بأجواء المصريين والشارع المصري.

وهناك أسماء عربية عرضت رواياتهم على الشاشات كالروائي «يوسف السباعي» و«إحسان عبدالقدوس» و«علاء الأسواني» و«إلياس خوري» و«حنا مينا» و«محمد شكري» و«غسان كنفاني» و«أحلام المستغانمي» وغيرهم.

بعض الأعمال الكتابية نالت شهرة تفوق شهرة العمل الدرامي، لكن في الوقت نفسه ثمة أعمال روائية لم تكن بالمستوى المطلوب، أو لم تفق جمال الرواية المكتوبة؛ ربما يعود ذلك



لطبيعة الشخصيات وتفاصيلها كتابياً، وتخيلها في عقل القارئ، تكاد تتمايز عن مشاهدتها واقعياً. وروايات أخرى حولت لمسلسلات درامية ناجحة بينما الرواية جاءت هزيلة. وهنا، أتخيل مشاهد المسلسل المصري «بنت اسمها ذات»، من اخراج «كاملة أبو ذكرى» وحوار وسيناريو «مريم نعوم»؛ إذ يتجلى في المسلسل الذي كان من بطولة النجمة «نيللي كريم» والممثل «باسم سمارة» مدى الصناعة المحكمة التي بذلتها السيناريست «مريم نعوم» في تحويل الحكاية الورقية من تأليف الروائي «صنع الله إبراهيم»، التي جاءت ناقصة التفاصيل والترتيب السردي أيضاً، لأحداثها التي عرضت بوتيرة واحدة إلى حكاية بصرية بانورامية. وخلق شخصيات مشبّعة بالأحاسيس العميقة والحوارات السلسة، لقد صنع فريق العمل عملاً درامياً جبارًا، يتناول تاريخ وقضايا الشارع المصري منذ خمسينيات القرن الماضي حتى قيام الثورة المصرية.

والحال نفسه أيضاً مع مسلسل تركي عرض على الشاشات العربية منذ عام ٢٠٠٥م حتى عام ٢٠١٠م بأجزائه الخمسة، المسلسل الذي خلق جماهيرية كبيرة وقت عرضه على شاشة mbc «الأوراق المتساقطة».. من بطولة عائلة تركية، الأب «علي رضا تكين» مع أبنائه الخمسة، وتكمن قوة المسلسل في شخصية الأب، الرجل الشريف، رسمت شخصيته بملامح عميقة ظهرت مدى نبله مع عائلته، هذا الأنموذج المثالي دفعني شخصياً إلى قراءة الرواية التي بنت عليها الحكاية والتي تحمل العنوان نفسه «الأوراق المتساقطة» للروائي التركي «رشاد نوري غونتكن». وهنا كقارئة شعرتُ بخيبة أمل كبيرة؛ فالرواية جاءت هزيلة ونحتت شخصياتها بسطحية، يبرز هنا عظمة فريق العمل في تحويل الدراما إلى مشاهد بصرية مفعمة بالحركة، مفعمة بالحياة ومشبّعة بالانفعالات

الإنسانية الصادقة.

وهناك مسلسلات غيّبت جمال الروايات والقصص في أحداث سطحية وركيكة، كالمسلسل الخليجي «ساق البامبو» الذي جاء مفتقدًا للقوة والتأثير الذي تمتعت به الرواية التي حملت العنوان نفسه للروائي الكويتي الشاب «سعود السنعوسي»، الذي حاز على جائزة البوكر عن هذه الرواية عام ٢٠١٣م، حيث تناولت الرواية موضوعًا غاية في الأهمية تفشى في المجتمعات الخليجية لاسيما الكويتية، وهو الزواج من الفليبينيات وتركهن مع أول حمل دون السؤال عنهن. ترحلن إلى بلادهن وهن حاملات طفلاً سليل بيئة صحراوية منعّمة بخيرات البترول، فتضعه الأم في بيئتها المعدمة، محرومًا من أبسط حقوقه، متطبعًا بأخلاقيات مكان لا يمت له بصلة وثيقة، ويجد هذا الطفل نفسه متزعزعًا بين هويتين منشطرتين تمامًا كبطل الروائي «إيتالو كالفينو» في رواية «الفيسكونت المشطور»، تائهًا بين أم فلبينية حيث يعيش معها في بلادها، وأب خليجي تخلى عنه قبل ولادته وأنكر وجوده! لقد أسقط المسلسل المأخوذ عن هذه الرواية روح الشخصيات؛ فقد جاءت في الكتاب الورقي، أعمق وأدعى تأثيرًا في النفس من العمل الدرامي.

بينما حققت بعض المسلسلات توازنا رائقًا بين ما تخيّله الروائي وما صنعه المخرج، كالمسلسل المصري «الوتد» الذي عرض على الشاشة العربية في عام ١٩٩٦م، من اخراج «أحمد النحاس»، مسلسل الوتد يوازي في جماله وتأثيره الرواية التي اقتبست منها الحكاية، وحملت العنوان نفسه للروائي المصري البديع «خيري شلبي»، والذي عرف مدى مقدرته البديعة في تصوير حياة الأرياف وخصوصيته، لقد تفنن في نفخ روح الإبداع في شخصية بطلة الرواية المسلسل «فاطمة تعلبه»، والذي أدى الدور ببراعة الممثلة القديرة وقتئذ «هدى سلطان» -رحمها الله- المرأة القوية والأم المتسلطة استطاعت أن تصنع الخوف في قلوب كل مشاهديها من الكبار والصغار معًا!

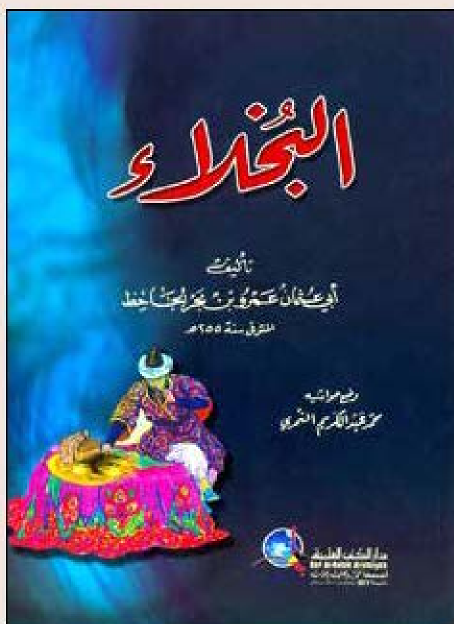
أيضا مسلسل «لن أعيش في جلباب أبي»، الذي صنع شهرة كبيرة في قلوب الجماهير أثناء عرضه عام ١٩٩٦م، مأخوذ من رواية بالاسم نفسه للروائي المصري القدير «إحسان عبدالقدوس»، وسيناريو وحوار «مصطفى محرم»، وإخراج «أحمد توفيق»، ومن بطولة الثنائي العريق الفنان «نور الشريف» -رحمه الله- والفنانة «عبلة كامل»، ما يميّز هذا المسلسل أنه إلى حد الآن يدغدغ الأجيال السابقة والأجيال الجديدة أيضا، حيث تتداول بروح الخفة صور الفنانة «عبلة كامل» ككوميكس لتعبر عن الحالات النفسية التي يمر بها الإنسان في حياته كالفرح والحزن والكآبة، صارت أيقونة لوجه دعائي مضمّخ بالأحاسيس المتباينة، ترويجها دلالة على مدى التأثير الذي غرسه هذا العمل الدرامي الأصيل في عقول المشاهدين.

أيضا المسلسل المصري «أبو عمر المصري» الذي أثار جدلاً واسعًا، حقق العمل الذي عرض في شهر رمضان الماضي توافقًا مبدعًا ما بين الروايات التي أخذت منه ببراعة السيناريست «مريم نعوم»: فالمسلسل ثمرة ثلاث روايات للروائي المصري «عزالدين شكري فشير»، روايات جاءت كثلاثية، كان أولها «مقتل فخر الدين»، ثم أتبعها برواية «غرفة العناية المركزة»، ثم ختمها أخيرًا برواية «أبو عمر المصري» حيث عنوان المسلسل الدرامي. كان بالإمكان عبر أحداثها المفصلة المحورية عن شخصية البطل وبقية الشخصيات التي جاءت مكثّفة في الروايات أن تصنع عملاً دراميًا عملاقًا من جزأين أو ثلاثة أجزاء لتأخذ الروايات

حقها، ويكون العمل الدرامي مستوفياً في عرض شخصية مثيرة للجدل، وكتبت بأسلوب فاجع وعميق كفخرالدين، أو ما كُنّي به حين أصبح فرداً من الجماعات الإسلامية «أبو عمر المصري».

حتى الروايات التي بطابع كوميدي تنجح في كثير من الأحيان كأفلام درامية تطرح قضايا مهمة بأسلوب ساخر لاذع، كرواية «عايزة أتجوز» للكاتبة المصرية «غادة عبدالعال» التي كانت تكتب مدونات عن فتاة تريد الزواج، ويحدث لها مقالب مطعّمة بالسخرية من أسرتها ومن جيرانها في العمارة، وصديقاتها في مكان عملها في الصيدلية، هذه المواقف جمعتها في كتاب سرعان ما حوّلت لمسلسل شهير عرض في أحد مواسم رمضان من بطولة الفنانة « هند صبري»، وأبدع المخرج «رامي إمام» في نقل حالة الفتاة المصرية الراغبة في الزواج، وقسوة ما تتلقاه من مجتمع لا يراها سوى عانس، مجتمع وضع نجاح المرأة في حيّز الزواج فحسب، في حصولها على عريس مهما كانت مواصفاته، مكتفياً لكونه ذكراً!

وبالعودة إلى كتب التاريخ والتراث، نجد أمامنا تحفة في الأدب الفكاهي «البخلاء» لأبي عثمان عمرو بن بحر المعروف في التاريخ العربي بـ«الجاحظ» كتاب متعمق في السخرية، مطعّم بالحكايات الهزلية عن البخلاء وطبائع نفسياتهم وسلوكياتهم وفضح لنواياهم وأسرار بيوتهم، حيث صور الشخصيات بمهارة إزميل نحات. بخلاء لكن ظرفاء أيضاً، والدراما العربية نجحت في تحويل بعض حكايات هذا الكتاب إلى مشاهدات درامية عرفت بالخفة والطرافة، مماثلاً لروح الكتاب وغاية كاتبه. ظلت المسلسلات التي تعنى بالبخلاء من كافة



الدول العربية من مصر والعراق وسوريا ولبنان في زمن ثمانينيات القرن الماضي، تستقي من بئر أفكار الجاحظ الغزيرة، كمسلسل «البخلاء» ومسلسل «بخلاء لكن ظرفاء» وغيرها.

النجاح الأدبي للروايات الذي يشدّ صناع الدراما يظل القارئ هو من يرفعه لمصاف الكتب الروائية الجديرة بالقراءة، كما العمل الدرامي تماماً، فالمشاهد هنا بديل القارئ، يحكم على الدراما وفق ما يشاهده، وما يحققه المسلسل من نسبة مشاهدة عالية في قنوات اليوتيوب، كلاهما القارئ والمشاهد هما الشخص نفسه، هما مَن يصنعان المجد الحقيقي للمؤلف ولطاقم المسلسل في آن، لاسيما في زمن صارت فيه الأعمال الدرامية متاحة عبر كبسة زر كحال الكتب أيضاً، بمعنى صارت معظم الأذواق مستقلة وليست مسيّرة، صارت عبر وصايا قارئ جيّد ومشاهد ملّم بصناعة الدراما.

* كاتبة من الامارات.

مواطن الأسد في شبه الجزيرة العربية من المصادر الشِعرية

■ أحمد إبراهيم البوق*

انحسار الأسد من معظم مناطق توزيعه الجغرافي في شبه الجزيرة العربية، تزامن مع زيادة انتشار السكان وحركتهم وتطور وسائل القتل، ولكن آخر وجود له في شبه الجزيرة العربية ربما يرجع الى الثلث الأول من القرن العشرين في العراق.

العلا.. مقبرة الأسود..!

ولم يتبق من سلالة الأسد الآسيوي سوى مجموعة منعزلة في شمال غرب الهند قد تكون مصدراً محتملاً لاستعادة هذا التراث الطبيعي لشبه الجزيرة العربية. وتدل كثرة نقش الأسود على الصخور في مناطق مختلفة في شبه الجزيرة العربية على انتشاره الواسع القديم فيها، ومن أبرز النقوش والمجسمات له «مقبرة الأسود» المحفورة في الصخور، وترجع للحضارة الراداثية في العلا، والتي تشهد حالياً استعادة هائلة للتراث الطبيعي فيها. وقد ارتبط ذكر الأسد بمواقع في شبه الجزيرة العربية تسمى بالمآسد- جمع مأسدة- وخلد ذلك في الشواهد الشعرية، وسنستعرض بعضها في هذا المقال. فالشاعرة الخنساء الشهيرة قالت ترثي أخاها صخراً:

حامي الحقيق تخالُهُ عند الوغى
أســداً ببيشة كـاشِـرَ صـخـراً

أي الذي يحمي ما يلزم حمايته، وبيشة موقع شهير كمأسدة في جنوب غربي المملكة العربية السعودية.

وقالت فيه أيضاً:

سَمحُ الخليفة لا نِكسٌ ولا عُمرٌ
بل باسلٌ مثلُ ليثِ الغابةِ العادي
من أسدِ بيشةَ يحمي الخِل ذي لِبَدٍ
من أهله الحافِرِ الأدنينَ والبادي



وقالت فيه أيضاً:

كـأنّ مُـدِلاً مـن أسـود تبالـةٍ
يكونُ لها حيثُ استدارتْ وكرّتِ

والمدل: الأسد المزهو بنفسه، وتبالة.. وادٍ شهير جنوب شرقي الطائف إلى وقت قريب كانت تكثر فيه الظباء.

أما الشاعرة ليلى الأخيلية، فقد ذكرت مأسدة اسمها خفّان:

فتىً كـان أحيا مـن فتاةٍ حَيِيّةٍ
وأشجع مـن ليثٍ بخفّان خـادرِ

وهذا الموقع ذكره أبو الفضل الكناني:

فتهتهتْ عنهُ القومُ حتى كأنما
حَبَا دونـه ليثُ بخفّان خـادرِ

وجاء كذلك عند الأعشى الكبير

وما مخدرٌ وردٌ عليه مهابةٌ
أبو أشبُلٍ أمسى بخفّان خادرِ

وجاء كذلك عند النجاشي الحارثي في رجز له، وذكر مأسدين خفّان وشاش

لـيـثٌ عـريـن لـلـكـبـاش غـاشِ
مـن أسـد خـفّـان ولـيـثِ شـاشِ

ويعتقد بعض البلدانين أن خفّان مأسدة قرب الكوفة، وشاش مدينة بما وراء النهر، والمأسدة ذكرها الفرزدق كذلك:

لعمْرك ما ليثٌ بخفّان خادرٌ
بأشجعَ من بشرِ بن عُتبةَ مُقدِما

وقال يمدح أسد بن عبدالله:

إني رأيتُ أبا الأشبالِ مُعتصماً
بـه الجبـالُ كعـادٍ عِنـدَ خفّانا

أما تميم بن مقبل فقد ذكر مأسدتين في ترج.. وهو وادٍ شهير بين النماص وعسير لا زال يزخر بالوعول والظباء والنمور، ومأسدة أخرى اسمها «عِتوَد»:

خُلوساً بها الشمُّ العجافُ كأنّهم
أسـودُ بـترجٍ أو أسـودٌ بعـتودا

أما مأسدة «خَفِيَّة» فقد ذكرها كعب بن زهير:

دربوا كما دربت اسود خفية
غلبُ الرقابِ من الأسودِ ضواري

والمأسدة نفسها ذكرها الأعشى الكبير:

مِن كلِّ سابحةٍ وأجردَ سابح
تردي بأسدِ خفيةٍ وصِعادِ

وذكرها الراعي النميري:

وأنت ابنُ أملاكٍ وليثُ خفيةٍ
تفادى الأسودُ الغلبُ منه تفاديا

أما الفرزدق فقد قال يمدح يزيد بن عبدالملك:

ضربوا بحق نبوةٍ كانت لهم
وسيوفِ أسدِ خفيةٍ لم تنكلِ

ومن أقدم الشعراء الجاهليين الفوة الأودي، فقد ذكر مأسد في شعره «(الغريفة، والحجيب، والضَّريب ونوى):

فلمّا أن رأونا في وغاها
كآسادِ الغريفةِ والحجيبِ

وخيلٍ عالكاتِ اللُّجم فينا
كأنَّ كماتها أسدُ الضَّريب

وقال:

وسعدٌ لو دعوتهمُ لثابوا
إليَّ حفيف غابِ نوى بأسدِ

ومأسدة الغريف ذكرها كذلك عمرو بن الأسود:

يمشون في حلقِ الحديدِ كما مشت
أسدُ الغريفِ بكلِّ نحسٍ مُظلِمِ

وعند المثقب العبدي:

إذا لظلنت جنة ذي عرينٍ
وآسادُ الغريفِ في صعيرِ



ومأسدة «عثّر» ذكرها زهير بن أبي سلمى:

ليث بعثّر يصطاد الرّجال إذا
ما كذّب الليث عن أقرانه صدقا

وكذلك ذكرها كعب بن زهير:

من ضيغم من ضراء الأسد مُخدرة
ببطن عثّر غيل دونه غيلُ

أما أشهر مأسدة وإليها ينسب الأسود فهي «الشّرى» وقد ذكرها الفرزدق:

فإنّ امرأ يسعى يُخبّب زوجتي
كساعٍ إلى أسد الشّرى يستبيلُها

والجواهري يقول إن «الشرى» طريق في سُلمى كثير الأسد.

وقال أيضاً يمدح الإمام زين العابدين بن علي بن الحسين:

هُمُ الغيوثُ إذا ما أزمة أزمت
والأسدُ أسدُ الشّرى والبأس محتدمُ

والمتنبي يقول في ذات المأسدة:

فاستضحكت ثم قالت كالمغيث يُرى
ليث الشّرى وهو من عجلٍ إذا انتسبا

وقال يمدح كافور الأخشيدي:

فإلّا تكن مصرُ الشّرى أو عرينَه
فإنّ الذي فيها من الناس أسدُهُ

وقال يمدح بدر بن عُمار:



يا بدرُ يا بحرُ يا غمامةُ يا
ليث الشّرى يا حِمامُ يا رَجلُ

والمتنبي ذكر مواقع أخرى للأسد في قصيدته الشهيرة عن الأسد ذكر «الأردنّ» وبحيرة طبريا:

وقعت على الأردنّ منه بليةٌ
نُضدت بها هامُ الرفاقِ تُلولا

وردٌ إذا ورد البحيرة شارباً
ورد الفرات زئيرُه والنيلا

وذكر «الغراديس» وهو موضع بالشام:

أجارُك يا أسد الغراديس مكرمٌ
فتسكن نفسي أم مُهانٌ فمسلمُ

---

* باحث وشاعر سعودي.



الاحتياجات المجتمعية للمرأة في محافظة الغاط ودورها في تحقيق التنمية المستدامة

المؤلف : أ.د. الجوهرة بنت فهد عبدالله الزامل

الناشر : مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، ٢٠١٩م

صدر حديثاً عن برنامج النشر ودعم الأبحاث بمركز عبدالرحمن السديري الثقافي، كتاب الاحتياجات المجتمعية للمرأة في محافظة الغاط ودورها في تحقيق التنمية المستدامة، وهو ثمرة دراسة ميدانية موّلها مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، سعت الدراسة إلى تقدير احتياجات المرأة الاجتماعية والاقتصادية بمحافظة الغاط، بهدف التوصل إلى تصور تخطيطي مقترح لتلبية احتياجات المرأة للتنمية المستدامة من خلال المحكّات الآتية: (الاحتياجات الاجتماعية، والاقتصادية، والبيئية، والتعليمية، والثقافية، والصحية، والترفيهية، واحتياجات البنية التحتية والإسكان).

وقد عمدت الدراسة إلى ترتيب أولويات احتياجات المرأة، ومعرفة تقييم المرأة نفسها للاحتياجات الموجودة بالغاط، وتحديد الصعوبات التي تعوق إشباع احتياجاتها لتحقيق أهداف التنمية المستدامة.

وتوصلت النتائج إلى أن الاحتياجات الترفيهية تمثل أولى الاحتياجات المجتمعية التي توليها المرأة بمحافظة الغاط أهمية فائقة، يليها الاحتياجات الصحية، ثم احتياجات البنية التحتية والإسكان والمرافق، ثم جاءت الاحتياجات البيئية، يليها الاحتياجات الاجتماعية، ثم الاقتصادية في الترتيب السادس، وفي الترتيب السابع والأخير جاء متوسط الاحتياجات التعليمية والثقافية وتقييم الخدمات المتوافرة في محافظة الغاط، وهذا يعني أن الخدمات التعليمية والثقافية جيدة كما تراها النساء عيّنة الدراسة، بينما تم تصنيف الخدمات الترفيهية بالمقبولة.

وتوصلت الدراسة إلى تحديد الصعوبات التي تعوق إشباع احتياجات المرأة، والمقترحات لإشباع تلك الاحتياجات، والتخطيط لعدد من المبادرات التنفيذية بهدف تحقيق أهداف التنمية المستدامة.

يمثل الكتاب إضافة إلى أدبيات الدراسات الاجتماعية المتعلقة بالاحتياجات المجتمعية للمرأة، لمساعدة الجهات الرسمية والأهلية المهتمة بشؤونها.

ومن الجدير بالذكر أن مركز عبدالرحمن السديري الثقافي أقام ورشة عمل في محافظة الغاط، بحضور محافظ الغاط وقادة الوحدات والمؤسسات الحكومية والأهلية لدراسة مخرجات هذه الدراسة، للإفادة منها في التخطيط للأنشطة والخدمات المتعلقة بالمرأة في الغاط.

القصة .. اليوميات.. الرواية.. السيرة الذاتية

■ صلاح القرشي*

مع فورة الرواية السعودية قبل أكثر من عشر سنوات، كان القول عن رواية ما أنها سيرة ذاتية اتهام يقلل من أهميتها الفنية، ويطلق عادة للتشكيك في قيمة الرواية أو في قدرات الروائي، بينما في مجتمعات أخرى كان يجري العكس، إذ إن السيرة الذاتية الذائعة لكاتب ما يمكن أن تفقد قيمتها ومصداقيتها فيما لو وجد مَن يشكك في كونها مجرد رواية!

أتذكر أنه وعبر منتدى ثقافي معروف، سئلت عن الفرق بين الرواية والسيرة الذاتية، فأجبت أن الرواية مكتوب على غلافها رواية، فيما السيرة الذاتية مكتوب على غلافها سيرة ذاتية، وهذا الجواب لم يعجب الكثير من الزملاء في ذلك الوقت.

أتذكر أيضا أن بعض النقاد تناولوا الرواية المعروفة لغازي القصيبي رحمه الله (شقة الحرية) وقت صدورها قائلين هذه ليست رواية، إنها مجرد سيرة ذاتية، والسبب الوحيد الذي يملكه أولئك النقاد لتسويغ ذلك القول هو أنهم يعرفون جوانب من حياة الكاتب، وبالتالي يسهل عليهم الحديث عن كونها مجرد سيرة.

ولكن هل هذا تقييم نقدي حقيقي وموضوعي؟

ماذا سيكون موقف مَن يقرأ العمل دون أن يعرف شيئا عن حياة كاتبه؟

ونقطة الالتباس هنا تكمن فيما قاله إمبرتو إيكو (بطريقة ما، أعتبر كل رواية هي سيرة ذاتية. حينما نبتكر شخصية روائية، فنحن بشكل ما نسبغ عليها بعضاً من حياتنا الخاصة. فنعطي هذه الشخصية جزءًا منا، ونعطي تلك جزءًا آخر منا. بهذا لا أراني أكتب سيرتي الذاتية بشكل مباشر، لكن سيرتي الذاتية تصبح مضمّنة في الراوية. وهناك فرق.)

ومثل إشكالية الرواية والسيرة الذاتية دائما ما تحضر مسألة القصة القصيرة واليوميات..

ألا يمكن للقصة القصيرة أن تكتب بطريقة اليوميات وباستخدام ضمير المتكلم وباستخدام حتى تواريخ معينة..؟

الجواب يمكن جدا..

هل يعني هذا أنها يوميات أو مذكرات وليست قصة قصيرة؟

الحقيقة أنه لا يمكن الجزم بذلك؟ إلا في حالة واحدة، وهي أن يكتب عليها صاحبها أنها يوميات أو مذكرات، سوى ذلك.. فهي ستكون قصة قصيرة بعيدا عن مسألة الجودة الفنية من عدمها.

وهنالك الكثير من النماذج الروائية والقصصية التي تستخدم تقنية اليوميات أو المذكرات او السيرة الذاتية لخلق أجواء معينة دون أن تخرجها هذه التقنية الكتابية عن كونها قصص أو روايات.

الخلاصة، أننا أمام فنون مراوِغة ومرنة، لا يمكن تأطيرها بشكل مطلق، وتبقى الجودة الفنية هي المعيار الأهم بعيدًا عن مسألة التصنيف!

---

* كاتب من السعودية.